AVSONIA·

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE ·

ANNO III · MCMVIII·

· RES · ANTIQVAE ·
LAVDIS · ET · ARTIS

ROMA

TIPOGRAFIA DELL'UNIONE EDITRICE

VIA FEDERICO CESI, 45

1909

La Società Italiana d'Archeologia e Storia dell'Arte fondata in Roma il 1° gennaio 1906 si propone di favorire gli studî archeologici e storico-artistici e di secondare l'opera esplicata dai pubblici poteri nel rinvenimento, nella tutela e nell'illustrazione dei monumenti che riguardano l'arte e la storia del nostro paese.

Pubblica una rivista " Ausonia „ la quale ha per iscopo non solo di portare un contributo alle discipline archeologiche e storico-artistiche con articoli originali, ma anche di diffondere il loro amore in mezzo a tutte le persone colte con larghi notiziarî e bollettini bibliografici che tengano al corrente dei progressi della scienza.

Il contributo sociale è di lire 20 annue per i soci ordinari, 300 per i soci perpetui e 500 per i soci benemeriti.

Può divenire socio, con diritto a ricevere la Rivista e a partecipare ad ogni altra manifestazione dell'attività sociale, chiunque voglia, purchè invii la sua adesione, raccomandata da due soci, al segretario

Prof. LUCIO MARIANI

VIA PIERLUIGI DA PALESTRINA, 55 - ROMA

al quale debbono essere pure spedite le comunicazioni scientifiche, e quanto riguarda la Rivista.

Per gli affari amministrativi occorre invece rivolgersi al

Prof. ANGELO COLINI

VIA DEL COLLEGIO ROMANO, 26 - ROMA.

AVSONIA·

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE ·

ANNO III · MCMVIII ·

· RES · ANTIQVAE ·
LAVDIS · ET · ARTIS

ROMA
TIPOGRAFIA DELL'UNIONE EDITRICE
VIA FEDERICO CESI, 45
—
1909

SOMMARIO

SOCIETÀ ITALIANA

DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE

ATTI DELLA SOCIETÀ.

Il Consiglio direttivo ebbe a discutere più volte, nelle adunanze tenute nel primo semestre 1908, delle gravi questioni relative alla conservazione degli antichi dipinti sollevate nell'assemblea generale del 22 dicembre 1907 dai soci dott. Orbaan e prof. Mariani.

Si trattò a lungo degli affreschi del camposanto di Pisa che, purtroppo, vanno soggetti a grave deperimento, e si approvarono le conclusioni che sul problema della loro conservazione presentò in una sua relazione il segretario prof. L. Mariani.

Sulla questione in generale si deliberò di richiamare l'interessamento e lo studio di altre società affini, d'istituti artistici e archeologici e di persone competenti, e a tal uopo il vicepresidente prof. Lanciani dettò la seguente relazione:

« *Egregio Collega*,

« Uno dei problemi, dei quali la nostra Società ha fatto oggetto di studio, è quello che riguarda la conservazione delle pitture murali, che di frequente tornano in luce da ricerche eseguite fra le vestigia di monumenti antichi o medievali.

« Alcune recenti dispiacevoli esperienze, le quali hanno condotto, sia alla perdita, sia al deterioramento di insigni pitture, mostrano o quanto grande sia la nostra impreparazione nell'affrontare tali problemi, o quanto difficile sia la loro retta soluzione.

« Dobbiamo anche riconoscere che la varietà stessa delle circostanze di luogo, di profondità, di aereazione, di luce, di esposizione verso diversa plaga di cielo, della qualità e consistenza degli intonachi, della natura della superficie da essi coperta, ecc., rende impossibile di suggerire una regola generale.

« Si può in ogni caso stabilire una prima distinzione tra pitture parietarie sopra terra, come quelle di Santa Maria Antiqua, della casa paterna di Tiberio, di talune cappelle e chiese ruinose, e pitture di luoghi sotterranei e chiusi, come quelle delle catacombe, degli ipogei etruschi, dei sepolcri di via Latina, dei criptoportici della Domus Aurea, ecc.

« Questa seconda classe trovasi anche esposta ai danni prodotti da stolti sistemi d'illuminazione, che variano da luogo a luogo, secondo il capriccio dei custodi, o di chi è responsabile del loro operare.

« Noi ricordiamo come, per l'incertezza appunto di una linea razionale di condotta, gli abbaini del criptoportico della Casa d'oro sieno stati periodicamente otturati, o aperti, secondo che si cambiava pensiero circa l'azione o favorevole o contraria dell'umidità. Ricordiamo pure come le porte delle grotte etrusche sieno state alternatamente sostituite da cancelli di ferro, quando chi di ragione ha pensato che il giuoco libero dell'aria e della luce avrebbe contribuito al mantenimento dei dipinti meglio della oscurità e della umidità o viceversa.

« Per ciò che concerne gli affreschi sopra terra, noi ricordiamo come la scoperta di quelli del cosidetto Auditorio Mecenaziano all'Esquilino desse luogo a molti e vari esperimenti, e all'intervento di persone del mestiere chiamate da varie parti d'Italia. E ricordiamo come quei dipinti sieno andati pure irremissibilmente perduti.

« Noi indichiamo alla vostra attenzione anche il caso speciale delle superficie dipinte a cinabro, che anneriscono completamente al contatto dell'aria.

« Non può negarsi che il partito migliore per salvare queste opere d'arte, sempre interessanti, talvolta preziose, sia quello di distaccarle dalla parete, e trasferirle su tela, o sopra un'armatura di legno.

« Ciò è stato fatto con perfetto successo per gli affreschi della Farnesina, ora nel Museo nazionale delle Terme, e per quelli di molte fabbriche colpite di distruzione per opera del piano regolatore della città.

« Il pensiero che la nostra Società manifesta su questo complesso di fatti, può essere riassunto nel modo che segue:

« I. Nel caso di affreschi esistenti, scoperti o da scoprirsi in luoghi sotterranei e privi o quasi privi di luce, ed esposti all'umidità (catacombe, cripte sepolcrali, sotterranei di chiese, ecc.), sembra miglior partito quello di mantenerli e conservarli in identiche condizioni.

« II. Nel caso di affreschi sopra terra, nei quali predomini il fondo a cinabro, proteggere questo dalla luce, coprendo il vano con tetto e munendo le finestre con vetri rossi.

« III. Nel caso di affreschi promiscui, come quelli che furono trovati in Santa Maria Antiqua, distaccarli dalla parete, trasferirli su tela, e ricollocarli a posto, lasciando tra la parete e il telaio una intercapedine di pochi centimetri.

« IV. Nel caso di affreschi sopra terra, che sono rimasti da tempo esposti all'azione dell'aria e della luce o della pioggia, proteggerli con lastre di cristallo fissate alla distanza di tre o quattro centimetri.

« Queste sono le considerazioni che abbiamo creduto utile esporvi sopra argomento di così grave interesse per l'arte e per l'archeologia. E rivolgiamo a voi calda preghiera, perchè vogliate farne, alla vostra volta, soggetto di studio, e renderci manifesto il vostro giudizio.

« Il voto collegiale delle principali associazioni archeologiehe ed artistiche del Regno, indicando metodi di conservazione razionali e sperimentati, toglierebbe il pericolo di rimedi empirici che furono spesso cagione di danni irreparabili.

« Per il Consiglio direttivo
« della *Società Italiana di Archeologia e Storia dell'Arte*
« Rodolfo Lanciani, *relatore* ».

La Rivista della nostra Società continua ad essere accolta con plauso nel mondo degli studiosi; recensioni molto onorevoli ne sono apparse in *Pagine libere*, *Fanfulla della Domenica*, *Cultura*, *Revue critique*, *Chronique des Arts*, *Zentralblatt der Bauverwaltung*, *Deutsche Literaturzeitung*, *Berliner Philologische Wochenschrift*, *Vossische Zeitung*, *Papers of the British School at Rome*, ecc.

La pubblicazione, che a tutti appare così decorosa e onorevole, assorbe pur troppo quasi per intero le rendite annuali della Società, a tal segno che non è stato ancora possibile aprire ai soci una sede decorosa e mettere a loro disposizione i libri che la Società possiede. Così pure solo in scarsa misura è stato possibile attuare quella che è pur parte essenziale del programma della nostra Società: il secondare cioè l'opera esplicata dai pubblici poteri nel rinvenimento, nella conservazione e nell'illustrazione dei monumenti che riguardano l'arte e la storia del nostro paese.

Per iniziativa dei soci prof. Venturi e Hermanin, la Società fece eseguire dei saggi nella cappella del Martirologio nella basilica di San Paolo fuori le mura in Roma per verificare, se sotto l'intonaco bianco si trovassero, come si supponeva, resti di affreschi attribuibili a Benozzo Gozzoli. L'esito delle ricerche fu purtroppo negativo.

La Società si adoperò vivamente, perchè il Ministero venisse nella deliberazione di acquistare la collezione di antichità prenestine già ornamento insigne della biblioteca Barberini, venduta poi a un antiquario fiorentino. L'acquisto è ora felicemente compiuto, e la Società sente il dovere di ringraziare, oltre che il ministro, il direttore generale delle antichità e belle arti e le autorità che per dovere d'ufficio maggiormente si occuparono della cosa, anche i propri soci che prestarono spontaneamente con ogni alacrità e sacrificio del loro tempo, opera saggia ed energica a favore della cosa, e cioè specialmente gli onorevoli Roberto Galli e Nello Toscanelli.

Nella primavera furono fatte delle gite sociali a Palestrina con la guida del vicepresidente prof. Rodolfo Lanciani, e a Cori con la guida dei professori Gustavo Giovannoni, Federico Hermanin e Lucio Mariani.

Inoltre il socio colonnello Mariano Borgatti illustrò con una splendida conferenza sul luogo Castel Sant'Angelo, l'insigne monumento, alla cui conservazione egli ha dedicato tanto nobili fatiche.

La nostra Società ha perduto in quest'anno il socio perpetuo e già vicepresidente onorevole senatore **Bonaventura Chigi Zondadari,** morto in Siena il 19 novembre 1908.

L'on. Chigi Zondadari era nato a Firenze nel 1840; deputato di Montalcino e poi di Siena dal 1876, fu nominato nel 1892 senatore del regno. Assiduo e operoso nella vita pubblica, fu nella privata nobile esempio di patrizio italiano, solerte e intelligente nel sovrintendere alle sue aziende agricole, colto, illuminato, saggiamente liberale verso le arti e le scienze. Il sentimento d'arte che ebbe squisito e ardente, lo animò sia alla tutela e alla difesa dei monumenti della sua Siena, sia alla formazione di mirabili raccolte archeologiche ed artistiche nei suoi palazzi di Siena, di Roma, di San Quirico. L'amore per la campagna, e le vedute larghe che egli aveva in fatto di agricoltura lo indussero a favorire con raro mecenatismo gli studi di fisica, di meteorologia e di mineralogia.

Tanto varie e tanto nobili attività gli meritarono la stima generale, e provocarono al momento della sua morte unanimi manifestazioni del più vivo cordoglio, alle quali si associa la nostra *Ausonia.*

ELENCO DEI SOCI.

SOCI PERPETUI.

1. Caetani principe Leone, *Roma.*
2. Castellani comm. Augusto, *Roma.*
3. Comparetti prof. senat. Domenico, *Firenze.*
4. Jonas Alfredo, *Francoforte sul Meno.*
5. Lanna baronessa Fanny, *Praga.*
6. Lattes prof. Elia, *Milano.*
7. Municipio di Milano.
8. Municipio di Roma.
9. Paganini ing. Roberto, *Roma.*
10. Pallavicini principe Giulio, *Roma.*

SOCI ORDINARI.

1. Alfonsi Alfonso, *Este.*
2. Ambrosetti prof. Juan, *Buenos Ayres.*
3. Amelung prof. Walther, *Roma.*
4. Antonelli avv. Mercurio, *Montefiascone.*
5. Apolloni comm. Adolfo, *Roma.*
6. Associazione Archeologica Romana, *Roma.*
7. Aurigemma dott. Salvatore, *Roma.*
8 Avignone di San Teodoro avv. Domenico, *Roma.*
9. Bacchelli Riccardo, *Bologna.*
19. Bacci dott. Peleo, *Firenze.*
11. Bacile di Castiglione barone Filippo, *Spongano* (*Lecce*).
12. Bacile di Castiglione ing. Gennaro, *Bari.*
13. Bagatti-Valsecchi nob. Fausto, *Milano.*
14. Baglioni prof. Silvestro, *Roma.*
15. Baldi avv. Rodolfo, *Roma.*
16. Balladoro conte Arrigo, *Verona.*
17. Ballerini dott. Francesco, *Como.*
18. Balzani conte prof. Ugo, *Roma.*
19. Baragiola prof. Emilio, *Riva San Vitale* (*Canton Ticino*).
20. Bariola dott. Giulio, *Modena.*
21. Barsanti cav. Alessandro, *Cairo.*
22 Bartoli dott. Alfonso, *Roma.*
23. Barzellotti prof. senat. Giacomo, *Roma.*
24. Basile arch. prof. Ernesto, *Palermo.*
25. Beloch prof. Giulio, *Roma.*
26. Benedetti prof. D. Enrico, *Roma.*
27. Bensa prof. senat. Paolo Emilio, *Genova.*
28. Biancale dott. Michele, *Tivoli.*
29. Bianchi-Cagliesi dott. D. Vincenzo, *Roma.*
30. Biblioteca del Nuovo Circolo, *Roma*
31. Biblioteca Municipale, *Reggio Emilia.*
32. Blaserna on. senat. Pietro, *Roma.*
33. Boccardi marchesa Anna, *Roma.*
34. Bodio on. senat. Luigi, *Roma.*
35. Boella dott. D. Ferruccio, *Alba.*
36. Boffi prof. Angelo, *Mortara.*
37 Bonarelli conte dott. Guido, *Gubbio.*
38. Bonci-Casuccini nob. dott. Emilio, *Chiusi.*
39. Boncompagni principe mons. Ugo, *Roma.*
40. Boni arch. comm. Giacomo, *Roma.*
41. Bordonaro di Chiaromonte on. senat. Gabriele, *Palermo.*
42. Borgatti col. Mariano, *Roma.*
43. Boselli on. Paolo, *Roma.*
44. Bragg miss H. B., *Roma.*
45. Bragg miss S. B., *Roma.*
46. Breccia prof. Evaristo, *Alessandria d'Egitto.*
47. Brunelli-Bonetti conte Antonio, *Padova.*
48. Bulwer miss Agnese, *Roma.*
49. Bulwer miss Dora, *Roma.*
50. Caetani-Lovatelli donna Ersilia, *Roma.*
51. Cagnola Guido, *Milano.*
52. Calonghi prof. Ferruccio, *Genova.*
53. Calvia prof. Giuseppe, *Mores* (*Sassari*).
54. Campanini prof. Naborre, *Reggio Emilia.*
55. Campi nob. Luigi, *Cles* (*Trentino*).
56. Campori march. Matteo, *Modena.*
57. Cannizzaro ing. arch. Mariano, *Roma.*
58. Cantalamessa prof. Giulio, *Roma.*
58. Cantarelli prof. Luigi, *Roma.*
60. Capaldo on. dep. Luigi, *Sant'Angelo dei Lombardi*
61. Cappelli march. Alfonso, *Aquila.*
62. Cardinali prof. Giuseppe, *Genova.*
63. Carotti prof. Giulio, *Milano.*

64. Castelfranco prof. Pompeo, *Milano.*
65. Cavagna-Sangiuliani conte comm. Antonio.
66. Cavallari-Cantalamessa dott. Giulia, *Torino.*
67. Cerruti on. senat. Valentino, *Roma.*
68. Cervetto prof. Luigi Augusto, *Genova.*
69. Cesano dott. Lorenzina, *Roma.*
70. Chigi principe Mario, *Roma.*
71. Ciaccio dott. Lisetta, *Roma.*
72. Cian prof. Vittorio, *Pisa.*
73. Ciccaglione prof. Federico, *Catania.*
74. Cocchi prof. Igino, *Firenze.*
75. Coletti dott. Luigi, *Treviso.*
76. Colini prof. Giuseppe Angelo, *Roma.*
77. Columba prof. Gaetano Mario, *Palermo.*
78. Cora prof. Guido, *Roma.*
79. Correra prof. Luigi, *Napoli.*
80. Cottafavi on. dep. Vittorio, *Modena.*
81. Croce Benedetto, *Napoli.*
82. Cugia di Sant'Orsola march. Diego, *Roma.*
83. Cultrera dott. Giuseppe, *Roma.*
84. Curtopassi contessa Camilla, *Roma.*
85. D'Achiardi dott. Pietro, *Roma.*
86. Dal Borgo dott. Pio Paolo, *Pisa*
87. Dalla Vedova on. sen. Giuseppe, *Roma.*
88. D'Ancona dott. Paolo, *Firenze.*
89. Danesi cav. Cesare, *Roma.*
90. Da Ponte dott. Pietro, *Brescia.*
91. De Amicis prof. Vincenzo, *Alfedena* (*Aquila*).
92. De Bernardi Antonio, *Nuoro.*
93. De Filippi dott. Filippo, *Roma.*
94. Dei ing. Giunio, *Roma.*
95. Della Seta dott. Alessandro, *Roma.*
96. Della Torre dott. Ruggero, *Cividale del Friuli.*
97. Delogu prof. Pietro, *Catania.*
98. De Mandato cav. Arcangelo, *Costantinopoli.*
99. De Marchi prof. Attilio, *Milano.*
100. De Nicola dott. Giacomo, *Roma.*
101. De Petra prof. Giulio, *Napoli.*
102. De Ruggiero prof. Ettore, *Roma.*
103. De Ruggiero prof. Roberto, *Cagliari.*
104. De Sanctis avv. Filippo, *Roma.*
105. De Sanctis prof. Gaetano, *Torino.*
106. Di Casamichela prof. Giovanni, *Lucca.*
107. Di Fabio prof. D. Adelchi, *Roma*
108. Di Lullo prof. Antonio, *Isernia.*
109. Di San Martino conte Enrico, *Roma.*
110. Di Scalea principe senat Francesco, *Palermo.*
111. Ducati dott. Pericle, *Bologna.*
112. Eusebio prof. Federico, *Genova.*
113. Fago dott. Vincenzo, *Cairo.*
114. Felissent conte Giangiacomo, *Treviso.*
115. Ferrari prof. Ettore, *Roma.*
116. Ferraris contessa Angiolina, *Roma.*
117. Festa prof. Nicola, *Roma.*
118. Filangieri di Candida conte dott. Antonio, *Napoli.*
119. Fiocca arch. Lorenzo, *Perugia.*
120. Fogazzaro on. senat. Antonio, *Vicenza.*
121. Fonteanive avv. Rodolfo, *Roma.*
122. Fracassetti prof Francesco, *Bologna.*
123. Fraccaroli prof. Giuseppe, *Torino.*
124. Franchi de' Cavalieri dott. Pio, *Roma.*
125. Fraschetti dott. Attilio, *Tivoli.*
126. Frati prof. Carlo, *Venezia.*
127. Frova dott. Arturo, *Milano.*
128. Gallavresi dott. Giuseppe, *Milano.*
129. Galli prof. D. Ignazio, *Velletri.*
130. Galli on. dep. Roberto, *Roma.*
131. Gallina prof. Francesco, *Napoli.*
132. Gallo Boleslao, *Roma.*
133. Gamurrini prof. Gian Francesco, *Arezzo*
134. Ganga prof. Pietro, *Nuoro* (*Sassari*).
135. Garlanda prof. Federico, *Roma.*
136. Gattini conte Nicola, *Matera.*
137. Gentiloni-Silveri conte Aristide, *Tolentino.*
138. Gerini col. G. B, *Cisano sul Neva.*
139. Gerola dott. Giuseppe, *Verona.*
140. Gervasio dott. Michele, *Bari.*
141. Ghirardini prof. Gherardo, *Bologna.*
142. Ghislanzoni dott Ettore, *Roma.*
143. Giorgi prof. Ignazio, *Roma.*
144. Giovagnoli on. dep. Raffaello, *Roma.*
145. Giuffrida-Ruggeri prof. Vincenzo, *Napoli.*
146. Giussani ing. Antonio, *Como.*
147. Giusti Domenico, *Roma.*
148. Gnoli conte prof. Domenico, *Roma.*
149. Grampini Ottavio, *Roma*
150. Greppi conte Emanuele, *Milano.*
151. Grossi-Gondi prof. Felice, *Roma.*
152. Guidi prof. Ignazio, *Roma.*
153. Halbherr prof. Federico, *Roma.*
154. Helbig prof. Wolfgang, *Roma.*
155. Hermanin prof. Federico, *Roma.*
156. Hülsen prof. Christian, *Roma.*
157 Jatta on. dep. Antonio, *Ruvo di Puglia.*
158. Jatta dott. Michele, *Ruvo di Puglia.*
159. Jerace prof Francesco, *Napoli.*
160. Joppelli prof. Gaetano, *Napoli.*
161. Karo prof. Georg, *Atene.*
162 Lanciani prof Rodolfo, *Roma.*
163. Lecca-Ducagini cav. Giulio, *Roma.*
164. Locatelli cav. Giacomo, *Fontanella Mantovana.*
165. Loddo dott Romualdo, *Cagliari.*
166. Loewy prof. Emanuele, *Roma.*
167. Lupacchioli avv. Scipione, *Roma.*
168. Lupatelli prof. Angelo, *Perugia.*

169. Lusignani prof. Luigi, *Parma.*
170. Macchioro dott. Vittorio, *Pavia.*
171. Magni dott. Antonio, *Milano.*
172. Malaguzzi-Valeri conte dott. Francesco, *Milano.*
173. Malvezzi conte dott. Aldobrandino, *Bologna.*
174. Mancini prof. Ernesto, *Roma.*
175. Marchi dott. Antonio, *Roma.*
176. Mariani prof. Lucio, *Pisa.*
177. Marietti dott. Antonio, *Milano.*
178. Mariotti on. senat. Giovanni, *Parma.*
179. Martinori ing Edoardo, *Roma.*
180. Marvasi avv. Vittorio, *Napoli.*
181. Mauceri dott. Enrico, *Siracusa.*
182. Mauceri ing. Luigi, *Roma.*
183. Mazzoni Pietro, *Firenze.*
184. Mele avv. Augusto, *Napoli.*
185. Mercati mons. Giovanni, *Roma.*
186. Milanese prof. Giovanni, *Treviso.*
187. Milani prof. Luigi Adriano, *Firenze.*
188. Minto dott. Antonio, *Dolo (Venezia).*
189. Monteverde on. senat. Giulio, *Roma.*
190. Monticolo prof. Giovanni, *Roma.*
191. Montrésor on. prof. Luigi Massimiliano, *Roma.*
192. Montuori avv. Raffaele, *Napoli.*
193. Moore miss Lucia, *Roma.*
194. Moris magg. Mario, *Roma.*
195. Morpurgo dott. Lucia, *Roma.*
196. Morpurgo Renato, *Alessandria d'Egitto,*
197. Mosso on. senat. Angelo, *Torino.*
198. Müller Carlo, *Intra (Novara).*
199. Municipio di Frascati.
200. Municipio di Marino.
201. Municipio di Napoli.
202. Municipio di Venezia.
203. Muñoz dott. Antonio, *Roma.*
204. Museo archeologico, *Ancona.*
205. Museo civico Correr, *Venezia.*
206. Museo nazionale romano.
207. Museo preistorico-etnografico e Kircheriano, *Roma.*
208. Naggiar Carlo, *Alessandria d'Egitto.*
209. Nardini ing. Oreste, *Velletri.*
210. Negrioli dott. Augusto, *Bologna.*
211. Nogara prof. Bartolomeo, *Roma.*
212. Norsa bey, *Alessandria d'Egitto.*
213. Ongaro arch. prof. Massimiliano, *Venezia.*
214. Orbaan dott. J., *Roma.*
215. Origoni Luigi, *Milano.*
216. Orsi prof. Paolo, *Siracusa.*
217. Ostini cav. Alessandro, *Roma.*
218. Ozzola dott. Leandro, *Roma.*
219. Pace Biagio, *Palermo.*
220. Paolozzi conte Claudio, *Roma.*
221. Paribeni dott. Roberto, *Roma.*
222. Pascal prof. Carlo, *Catania.*
223. Pasquali dott. Giorgio, *Roma.*
224. Pasquinangeli avv. Giocondo, *Roma.*
225. Patroni prof. Giovanni, *Pavia.*
226. Pecchiai Pio, *Roma.*
227. Pedace prof. Andrea, *Reggio di Calabria.*
228. Pedroli prof. Uberto, *Bologna.*
229. Pellati dott. Franz, *Roma.*
230. Pellegrini prof. Giuseppe, *Padova.*
231. Perali Pericle, *Roma.*
232. Perazzi signorina Lina, *Roma.*
233. Pernier dott. Luigi, *Firenze.*
234. Pestalozza dott. Uberto, *Milano.*
235. Petitti di Roreto conte generale Alfonso, *Alba.*
236. Pettazzoni dott. Raffaele, *Bologna.*
237. Pigorini prof. Luigi, *Roma.*
238. Poggi avv. Gaetano, *Genova.*
239. Poggi comm. Vittorio, *Savona.*
240. Pompilj on. dep. Guido, *Roma.*
241. Pontani dott. Costantino, *Roma.*
242. Popert signorina Carlotta, *Roma.*
243. Pranzetti comm. Carlo, *Roma.*
244. Pressi dott. Eloisa, *Roma.*
245. Pribram prof. Alfred, *Praga.*
246. Prosdocimi prof. Alessandro, *Este.*
247. Pugliesi-Marino prof. Salvatore, *Catania.*
248. Puschi prof. Alberto, *Trieste.*
249. Putortì prof. Nicola, *Roma.*
250. Quagliati prof. Quintino, *Taranto.*
251. Retrosi prof. Emilio, *Roma.*
252. Ricci prof. comm. Corrado, *Roma.*
253. Ricci prof. Serafino, *Milano.*
254. Ridola on. dep. Domenico, *Matera.*
255. Rivoira comm. Gian Teresio, *Roma.*
256. Rizzo prof. Giulio Emanuele, *Torino.*
257. Rosadi on. dep. Giovanni, *Firenze.*
258 Rossello prof. Adolfo, *Genova.*
259. Rossi prof. Pietro, *Siena.*
260. Rossi avv. Pasquale, *Roma.*
261. Sacchi prof. Pericle, *Cremona.*
262. Salinas prof. Antonino, *Palermo.*
263. Santamaria Pietro, *Roma.*
264. Savignoni prof. Luigi, *Roma.*
265. Savini cav. Francesco, *Teramo.*
266. Scano ing. Dionigi, *Cagliari.*
267. Scaravelli Annibale, *Roma.*
268. Scarzello Oreste, *Genova.*
269. Schiaparelli prof. Celestino, *Roma.*
270. Schiaparelli prof. Ernesto, *Torino.*
271. Schulz prof. Joseph, *Praga.*
272. Scialoia on. senat. Vittorio, *Roma.*
273. Scipioni prof. Scipione, *Ascoli Piceno.*
274. Scotti cav. Luigi, *Piacenza.*

275. Scrinzi prof. Angelo, *Venezia*,
276. Seccia-Cortes prof. Pasquale, *Marino* (*Roma*).
277. Seletti avv. Emilio, *Milano*.
278. Serafini prof. Camillo, *Roma*.
279. Sergi prof. Giuseppe, *Roma*.
280. Sim miss S., *Roma*.
281. Soragna march. Antonio, *Milano*.
282. Sordini prof. Giuseppe, *Spoleto*.
583. Spadolini prof. Ernesto, *Ancona*,
284. Spalletti-Rasponi contessa Gabriella, *Roma*.
285. Spano dott. Giuseppe, *Pompei*.
286. Spighi arch. prof. Cesare, *Firenze*.
287. Spinelli barone Marcello, *Napoli*.
288. Staderini prof. Giovanni, *Roma*.
289. Stampini prof. Ettore, *Torino*.
290. Stara-Tedde dott. Giorgio, *Roma*.
291. Stettiner comm. Pietro, *Roma*.
292. Sticotti prof. Piero, *Trieste*.
293. Supino prof. Igino Benvenuto, *Bologna*.
294. Tambroni avv. Ugo, *Roma*.
295. Taramelli prof. Antonio, *Cagliari*.
296. Tarasi Michele, *Roma*.
297. Taverna conte Paolo, *Roma*.
298. Tedeschi prof. Enrico, *Padova*.
299. Terzaghi dott. Nicola, *Firenze*.
300. Tiranti prof. Vittorio, *Firenze*.
301. Tirelli avv. Adelchi, *Roma*.
302. Toesca dott. Pietro, *Torino*.
303. Tognola cav. Paolo, *Roma*.
304. Tommasini on. senat. Oreste, *Roma*.
305. Tonnini prof. Silvio, *Bologna*.
306. Toscanelli on. dep. Nello, *Pontedera*.
307. Trasatti Raffaele, *Roma*.
308. Traverso ing. Giovanni Battista, *Alba*.
309. Tropea prof. Giacomo, *Padova*.
310. Turchi prof. D. Nicola, *Roma*.
311. Vanacore dott. Francesca, *Castellammare di Stabia*
312. Vasari cav. Alessandro, *Roma*.
313. Venturi prof. Adolfo, *Roma*.
314. Venturi dott. Lionello, *Roma*.
315. Viale comm. Clemente, *Roma*.
316. Vigoni on. senat. Pippo, *Milano*.
317. Vitelli prof. Girolamo, *Firenze*.
318. Vochieri cav. Andrea, *Frascarolo* (*Pavia*).
319. Zanardi col. Roberto, *Bologna*.
320. Zanca arch. prof. Antonio *Palermo*.
321. Zannoni arch. prof. Antonio, *Bologna*.
322. Zippel prof. Giuseppe, *Roma*.
323. Zocco-Rosa prof. Antonio, *Catania*.
324. Zottoli dott. Giampietro, *Salerno*.

ARTICOLI

ANTINOO-SILVANO.

STELE SCOLPITA DA ANTONIANO D'AFRODISIA (*).

(Tav. I).

Silvano fama est veteres sacrasse Pelasgos,
arvorum pecorisque deo, lucumque diemque,
qui primi fines aliquando habuere Latinos.
VERG. *Aen.* VIII, v. 600 ss.

Dagli ultimi pendii de' Monti Albani degradanti verso il mezzogiorno, si stende quella parte della Campagna, compresa fra la Via Appia, ad oriente, e un'altra via antica — di cui affiora qua e là il selciato, fra le grame erbe e gli arbusti — che ricongiungeva Lanuvium ad Antium. Lungo questa linea è il latifondo Torre del Padiglione, a cui dà nome la disadorna torre feudale, che imperava fosca sulla distesa dei campi quasi deserti.

Intorno álitano le memorie degli Dei indigeti dei Volsci, dai superstiziosi santuari di Iuno Sospita, della Fortuna Gemina, della Mater Matuta; e i nomi nuovi della Campagna, pieni di leggende e di paure, nel silenzio evocatore di chi vaghi pensoso per quelle solitudini, fan sì che l'anima senta, quasi, e riveda nell'imagine rapida i giorni tristi in cui passò, per le vie ampie, per i campi colti, per le ville

(*) Il ritardo nella pubblicazione di questo mio articolo, già scritto da alcuni mesi, è dovuto a ragioni personali, ch'io spero apprezzabili, considerando l'ufficio che tenevo, quando avvenne la scoperta dell'opera d'arte: scoperta che fu regolarmente denunziata proprio a me, come Direttore del Museo Nazionale Romano, e della quale informai subito la Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti. (Lettera del 28 dicembre 1907, n. 495. A norma dell'art. 376 del regolamento 17 luglio 1904, la denunzia della scoperta fortuita degli oggetti d'antichità deve essere fatta al Sovrintendente, che non era ancora nominato). La mia relazione ufficiale poi, vide la luce nelle *Notizie degli Scavi*, fasc. II, febbraio 1908, p. 48 e segg.

Ma intorno al rilievo di Antinoo cominciarono assai presto a ronzare sensali e seccatori; sì che non fu difficile ad alcuni zelanti informatori di dare dell'opera d'arte premature notizie, della qual cosa io ho creduto opportuno lamentarmi pubblicamente.

G. E. R.

La pubblicazione quasi contemporanea del rilievo di Antoniano, fatta dal nostro ch. collaboratore prof. G. E. Rizzo negli estratti di *Ausonia*, divulgati fino dal mese di agosto, e dal prof P. Gauckler nei *C. R. de l'Acad. des II. e BB. LL.*, 1908, p. 338-347, ha dato luogo ad una controversia d'indole delicata sul diritto di precedenza. Oltre a ciò che è detto nella nota qui accanto, sta il fatto che l'incarico di illustrare il rilievo era stato affidato dall'Istituto di Fondi Rustici al Rizzo (v. T. POGGI, *Relazione intorno all'anno agrario 1906-907* [Istituto di Fondi Rustici], p. 181) sino dalla prima ispezione fatta dal medesimo sul luogo del trovamento, il 10 gennaio 1908. E se tale pubblicazione ha dovuto prorogarsi sino al mese in cui fu divulgato l'estratto, la Redazione ha il dovere di riconoscere che il ritardo è dovuto a circostanze eccezionali, tra le quali non ultime le difficoltà tipografiche sorte per la stampa del presente volume. D'altra parte il presidente dell'Istituto dei Fondi Rustici ha dichiarato che, dopo trascorso parecchio tempo dalla data della scoperta, altre persone hanno avuto la facoltà di dar notizia del rilievo: della quale misura, però, nè la Redazione, nè il Rizzo sono stati informati. (*N. d. R.*).

eleganti e quiete, la distruzione: e i boschi, già sacri, arsero, e le acque male ebbero, sulle terre sfortunate, imperio di squallore e di morte. Tacque, per secoli, la feconda opera degli uomini: le rovine e l'oblio copersero perfino la fede nella vita lieta, nella prosperosa fertilità di quei campi.

Ora che l'industria e le congiunte forze del denaro han sottratto Torre del Padiglione all'ignavia secolare dei Signori, si tenta, con lenti principî ma sicuri, di fecondare di nuovo le già deserte terre, ridonandole al rumore del lavoro e della vita: ed auspicio lieto per quest'opera di civiltà iniziata dall'Istituto dei Fondi Rustici, è la scoperta della quale qui parlo; auspicio di ricchezza, a cui l'arte dà un'impronta antica, quasi pagana.

Un breve tratto della vasta tenuta era stato scelto per impiantarvi un vigneto: e proprio all'inizio dei lavori per dissodare il terreno, risorse, nei primi giorni del dicembre passato, la marmorea imagine di Antinoo vendemmiatore, apparizione della feconda vita che questi campi allietava nei secoli passati. Se l'evento, quasi poetico, della scoperta prepara l'anima nostra ad ammirare l'opera d'arte, questa non ha poi bisogno di parole di lode, poichè bella di per se stessa. Sarà piuttosto nostro, forse non difficile e certamente gradissimo cómpito, spiegarne il soggetto ed assegnarle il posto che le spetta nella storia dell'arte, ricercandone criticamente le fonti della concezione e delle forme e il magistero dello stile e della tecnica.

Giaceva, dunque, il rilievo a circa un metro di profondità dal piano di campagna, in mezzo agli ultimi e veramente miserandi avanzi di una villa romana,[1] con la faccia scolpita verso la terra che, madre sempre pia, lo aveva celato nel suo seno e protetto chi sa per quanti secoli: ed a ciò se ne deve la conservazione quasi perfetta. Ma per la villa abbandonata, nell'ora della rovina, eran divampate

[1] Trascrivo dalla citata mia relazione nelle *Notizie degli scavi* (anno 1908, fasc. II) alcuni cenni descrittivi delle rovine e di qualche frammento antico: « La parte del terreno, scelta dall'on. prof. Tito Poggi, direttore dell'Istituto di Fondi Rustici, per l'impianto di un vigneto, presentava un lieve innalzamento dal piano di campagna; e iniziati i lavori, non tardarono ad apparire tracce di antiche fabbriche. Quando visitai il luogo, potei esaminare avanzi di impiantito con rozzi mosaici a bianco e nero, rocchi di piccole colonne e capitelli di peperino di sagoma tuscanico-romana, mattoni (non potei trovare esemplari con bollo) e frammenti di lastre di marmo per rivestimento di pareti e per pavimenti.

« Potei inoltre vedere due pezzi di *fistulae aquariae*, di medio modulo, una col bollo: HERMES FECIT, e l'altra col bollo male impresso e molto corroso.

« Non era possibile seguire le tracce dei muri o avere un'idea qualsiasi della pianta del fabbricato, perchè l'opera del lavoro agricolo non mirava a questo fine. Del resto, più che rovine considerevoli, potevan vedersi lievi tracce di antiche fabbriche di età imperiale romana, probabilmente avanzi ultimi di una piccola villa, da secoli completamente devastata e spogliata.

« Qua e là, sul terreno, altri avanzi fu dato raccogliere, compreso un frammento di iscrizione sepolcrale su lastra di marmo » (pubblicato nelle citate *Notizie*).

Ringrazio il mio onorevole amico comm. Emilio Maraini, che primo mi diede privata notizia della scoperta; e ringrazio pure gli altri componenti la Direzione dell'Istituto dei Fondi Rustici per le cortesie usatemi. Ma assai più grato io vorrei e dovrei dichiararmi, se codesti onorevoli signori non cedessero a troppo rigidi criterii amministrativi, resistendo alla cupidigia di esaltati collezionisti più o meno americani, avidi sempre di spogliare l'Italia de' suoi tesori d'arte.

le fiamme, che arsero intorno alla marmorea imagine pensosa, custode dei campi, e ne oscurarono e calcinarono quasi tutta la superficie: onde questo può dirsi quasi l'unico danno sofferto dall'opera d'arte, danno certamente non lieve, come quello che ne compromette la durata nell'avvenire, e nuoce non poco all'effetto della bellezza.[1]

È scolpito il rilievo in un marmo di grana fine e spessa con piccoli cristalli lucenti, ch'io giudico — non senza qualche riserva — marmo lunense, difficile presentandosi, per le condizioni delle quali ho parlato, la disamina del materiale, ed essendo pure questa disamina, nel caso nostro, per quanto dopo dirò, di singolare importanza. È alto m. 1.43, largo alla base m, 0.63. e all'estremità superiore m. 0.69; spesso, nella media, m. 0.11. In forma di stele, chiusa intorno da cornice composta di un semplice piano e di una gola, ha nella parte inferiore un « aggetto » che serve di base alla figura. Il lavoro della faccia posteriore è lasciato grezzo di martellina; e il piano esterno dei lati, anch'esso non rifinito e lasciato di scalpello, ha tre intaccature su ciascuna parte: onde è lecito dedurre che il rilievo dovesse essere incastrato e fermato da grappe di ferro, lungo i lati lunghi.

Ma questo facile accertamento non ci dà un'idea precisa sulla d e s t i n a z i o n e del rilievo, resa ancor meno comprensibile dalla notevole rastremazione che esso presenta dall'alto al basso, e che raggiunge, anche nel campo interno, la differenza di circa sette centimetri. L'unica congettura possibile, è che il rilievo fosse incluso (dentro un'edicola?) fra due pilastri rastremati in senso inverso cioè, dal basso all'alto: ma la rastremazione dei pilastri avrebbe dovuto essere così accentuata, che la congettura diventa, per questo, meno probabile; salvo che non si voglia ammettere per i pilastri una forma insolita ed eccezionale.

Esso non è scolpito in un sol pezzo; forse perchè, progredita già l'opera, il marmo presentò qualche mancanza nella parte superiore, che convenne scolpire separatamente e ricongiungere con ben dissimulato artificio. La linea della sutura va dall'altezza del grappolo d'uva, che si vede a sinistra, fino alla testa della figura e fino al peduncolo dell'altro grappolo e alla cornice. Questo pezzo fu ricongiunto con abile opera di tassello nelle due superficie accostate, mercè due pernii di bronzo in forma di doppia ascia, che sono, anche oggi, serviti a tener fermo il pezzo che s'era distaccato. Convenne allo scultore, per il disgraziato incidente occorsogli nell'opera, scolpire la parte superiore della testa in un tassello da ricongiungere, il quale è andato perduto. E mancano inoltre l'ultima falange del mignolo della mano destra e del pollice della sinistra; e l'oggetto, anch'esso lavorato a parte, che Antinoo teneva nella mano sinistra abbassata, oggetto che sapremo qual fosse. In tutto il resto la conservazione è ottima, se ne togli le parti che maggiormente ebbero a soffrire per l'azione del fuoco.

[1] La fotografia su lastra ortocromatica attenua di molto questo difetto.

Il rilievo rappresenta Antinoo, volto verso la sua destra, vestito di una breve tunica esomide, con corte maniche, la quale lascia libero tutto il braccio destro, nuda la spalla e parte del torace; e, cinta alla vita, ricade con morbidissime pieghe, formando un ricco *kolpos*.

La testa chiomata e coronata di un serto di pino, è lievemente reclinata sulla destra; e lo sguardo pensoso è rivolto verso il punto a cui tende l'azione della figura. Dietro la cornice del rilievo spunta un tralcio di vite, che si svolge accanto e sopra la testa di Antinoo; il quale accosta la mano armata di una ben costrutta roncola, per recidere il tralcio, da cui pendono, fra pampini e viticci, due grappoli d'uva. Nella sinistra abbassata, con le dita lievemente inarcate, si vede ancora, scolpita sul fondo del rilievo, l'estremità di un ramo, che penetra nel pugno semiaperto, dentro il quale andava ad innestarsi (lavorato a parte, come il tassello dimostra) un ramoscello, certamente di pino, attributo costante della figura, nel modo in cui lo scultore l'aveva concepita, e che sarà presto da noi dichiarato.

Dal lato destro, a metà nascosto dalla cornice del rilievo, sta un cane, che sollevando il muso arguto, reclinate indietro le lunghe orecchie sottili, par che partecipi all'azione che il suo signore sta per compiere. E accanto alla figura, dall'altro lato, vedesi un'ara con alto basamento, e su di essa i dolci frutti dell'autunno e una grossa pigna. Ed anche l'ara si suppone che continui dalla parte sinistra; onde è da osservare che la cornice non serve tanto per adornare la rappresentanza figurata, quanto per circoscrivere il bel quadro in armonica elegantissima compostezza di linea, nascondendo una parte degli accessorî: dell'ara, cioè, del cane e del tralcio. La faccia anteriore dell'ara fu scelta dall'autore come la parte più adatta per incidervi il suo nome, in nitide lettere, dai contorni precisi e sicuri:

ΑΝΤΩΝΙΑΝΟϹ

ΑΦΡΟΔΕΙϹΙΕΥϹ

ΕΠΟΙΕΙ

La figura, che è disegnata quasi di profilo nella metà inferiore del corpo, si svolge quasi al pieno prospetto nel torace e nel braccio destro; e torna di profilo nella testa, della quale è appena espressa, salendo di scorcio dal piano del rilievo, una

piccola parte della fronte e dell'occhio destro. Lo schema è quello policleteo del Doriforo, ma con inverso movimento delle braccia: la figura pianta sulla gamba destra, mentre la sinistra, ripiegata e tirata indietro, poggia sulla base soltanto per l'estremità delle dita. Or accanto a questa gamba in movimento sta il braccio fermo e disteso, come accanto alla gamba destra in riposo sta il braccio in movimento: azione chiastica che non può sfuggire, per un giusto apprezzamento stilistico di questo assai notevole rilievo.

Insigne per morbidezza di modellato, per pluralità di piani degradanti, per finezza di tocco, è il nudo della figura; nella quale ci sarebbe appena da rimproverare il polso troppo largo e quadrato della mano destra. Nè minore è l'arte del panneggio, nel ben dissimulato studio delle pieghe semplici, ne' bei piani larghi, nell' accuratezza quasi eccessiva, per cui l' artista volle inciso persino il doppio contorno delle cuciture negli orli, con studio scrupoloso del vero. E tutta la superficie della scultura, sia nel nudo che nel panneggio, non ha quella fredda levigatezza, che nuoce all'effetto di alcune sculture dell'età adrianea; ma è lasciata di raspa sottile, specie nella esomide, in relazione, direi quasi, di colore e di tatto con le parti nude.

La testa, bellissima, ha tutte le impronte generali del « tipo » di Antinoo. La fronte, quasi per intero velata dai folti riccioli ricadenti, con lieve distacco dalla linea del naso, robusto insieme e delicato di contorni (e nel nostro rilievo intatto!); le labbra tumide e carnose con la profonda insenatura del breve mento che scende alle linee sinuose del collo; l'occhio assai incavato verso l'angolo interno ed ombreggiato dalle folte lunghe sopracciglia plasticamente espresse; e la fiorente ricchezza della chioma inanellata: tutti questi caratteri noi siamo avvezzi a vederli nelle numerose riproduzioni di Antinoo. Ma, sia detto in principio, il nostro scultore pare che tenda ad un'imagine più raffinata e più sentimentale della malinconica e sensuale bellezza del giovinetto bitinio.

Nè questo rilievo è di quelle opere d'arte nelle quali le parti secondarie e gli accessorî possano, talvolta, esser trascurati. Qui tutto ha avuto dallo scultore diligentissimo la stessa cura: il cane è un modello di finitezza, nei passaggi delle forme asciutte, ombreggiate da lieve pelo; nei denti che si intravedono pel ghigno caratteristico della bestia contenta e quasi sorridente; nelle zampe nervose dalle robuste unghie. I pampini radi del pieghevole tralcio (della cui corteccia sono espresse sino le venature), scolpiti con morbida freschezza, sembrano leggermente adagiati, l'uno accanto all'altro, sulla superficie del rilievo: e tanto essi che il tralcio ed i grappoli si svolgono in piano, con evidente ritorno alla schematica semplicità di un'arte più antica, lontana dalla tecnica « illusionistica » con cui sono scolpiti i rami e le foglie nei rilievi ellenistici o augustei.

* * *

Ma se dell'esame dell'opera d'arte in sè e ne' suoi caratteri esterni, passiamo al concetto al quale essa è informata, noi troveremo maggior compiacimento, perchè nuovo è, per noi, il pensiero che ha guidato l'artista; e nuova è, pur nella serie assai varia e numerosa delle rappresentazioni plastiche di Antinoo, codesta nostra imagine del giovine bitinio con tutti gli attributi di Silvano.

Nessun dubbio, infatti, che l'ara accanto ed il cane, la roncola e l'azione istessa che il Nume con essa sta per compiere, e il serto di pino che gli ricinge il capo, e il ramoscello ch'egli tenea nella mano sinistra, nessun dubbio che tutti questi attributi siano proprî di quella divinità italica, che era concepita come Genio tutelare dei boschi, dei campi colti e delle greggi.

Nell'arte romana, Silvano era per lo più rappresentato ignudo o con pelle caprina disposta a mo' di clamide e con calzari; barbato era il tipo della faccia. L'ara e il cane non mancano mai in queste rappresentanze figurate,[1] e ciascuno dei predetti attributi della rustica divinità ha un valore simbolico, sul quale non credo qui necessario d'insistere.[2]

Ora se la concezione artistica dell'Antinoo è essenzialmente dionisiaca (Antinoo Braschi, ecc.), e se egli è anche effigiato sotto le sembianze di Hermes, di Apollo, di Ganimede, di Adone,[3] non mancano però rappresentanze con gli attributi di divinità italiche e romane, come *Vertumnus*. Affine, anzi, per il concetto svolto nella figura del nostro rilievo, è la statua di « Antinoo-Vertumnus », nota per due esemplari restaurati, ma di tipo accertato, e con gli attributi sicuri,[4] cioè col caratteristico seno dell'abito riboccante di fiori e di frutti, sorretto dalle due mani abbassate.

Ma nel rilievo di Torre del Padiglione, più che un adattamento della figura ad una divinità romana, abbiamo una vera e propria « contaminatio » di due concetti:

[1] Cfr. principalmente *Annali dell'Istituto,* 1866, p. 210 ss.; *Bullett. Comun.,* 1874, p. 183 ss., tav. 19. Notissimo termine di confronto è il mosaico del Museo lateranense; BENNDORF u. SCHOENE, n. 551; HELBIG, *Führer* I², n. 719. Cfr. *Annali dell'Istituto,* 1864, p. 174 ss., tav. d'agg. LM, 3.

[2] Cfr. le osservazioni di P. E. Visconti, nel citato scritto del *Bull. Comun.* La pigna sull'ara e il serto di pino convengono a Silvano; e un ramo di pino o un giovine cipresso (« Et teneram ab radice ferens, Silvane, cupressum » VERGIL., *Georg.,* I, 20) teneva egli nella sinistra; e nella destra la roncola o il falcetto per i lavori agricoli (« Inutiles falce ramos amputans | feliciores inserit » HORAT., *Epod.,* V, 11). Il nostro Antinoo-Silvano non pota, nè innesta le viti, ma vendemmia. Cfr. anche VERGIL., *Ecl.,* X, 24, s.

[3] Cfr. la esauriente e soverchiamente statistica enumerazione dei « tipi » di Antinoo, nel noto libro del DIETRICHSON, *Antinoos. — Eine kunstarchäol. Unters.,* Christiania, 1884. Posteriormente al libro del Dietrichson, sono state scoperte altre statue di Antinoo, fra le quali primeggia quella di Delfi.

[4] Mi riferisco alla statua trovata presso Ostia, ora nel Museo lateranense, BENNDORF u. SCHOENE, n. 79; HELBIG, *Führer* I², n. 653. La testa è moderna, ma le forme del corpo, specialmente del torace caratteristico, sono indiscutibilmente di Antinoo. Il restauro è poi reso sicuro dal confronto con l'altra statua della Collezione Smith-Barry, CLARAC, 946, 2430; DIETRICHSON, op. cit., n. 101, fig. 33.

greco l'uno, Antinoo-*Dionysos* (prima concezione del « tipo » artistico); romano l'altro, *Silvanus*. Ed è veramente felice questa « contaminatio », che sa conservare intatti i caratteri della greca dionisiaca bellezza di Antinoo, nella trasformazione simbolica per cui egli diventa l'italico Genio custode dei campi e delle ville: ond'è che nella tipologia dell'Antinoo come opera d'arte, questo fatto è nuovo.[1]

* * *

Or se da un canto abbiamo, nel nostro rilievo, una scultura di età certa, posteriore, sicuramente di pochissimi anni, alla morte di Antinoo (130 d. Cr.), dall'altro essa è firmata da uno scultore finora ignorato, ma pertinente ad un ciclo di artisti, determinato dalla patria comune, Afrodisia nella Caria. Fra le non poche firme di codesti scultori, apparse su statue e su frammenti,[2] quella di Antonianos è nuova; come nuovo, o quasi, è il nome, che ha impronta romana, e che non è certo quello originario dell'artista.[3]

Sugli altri scultori di Afrodisia che noi conosciamo, Antoniano occuperà, d'ora innanzi, un posto segnalato. Tecnici a lui non inferiori ci si mostrano Aristeas e Papias ne' due Centauri capitolini,[4] rifacimenti di tipi già costituiti nell'arte ellenistica. Buon sentimento di stile ci svela Koblanos,[5] nella testa, che credo anch'io largamente mironiana, del giovine Pugile di Sorrento. Ma Antoniano eccelle, oltre che per fine magistero di tecnica, per sentimento delle forme classiche, alle quali rimane singolarmente fedele, come un buon umanista, che miri al rinascimento di un'arte più antica e più pura.

[1] Mi nasce soltanto il dubbio se non possa essere stato un Antinoo-Silvano la statua del Louvre (Clarac, 266, 2431; Dietrichson, op. cit., p. 226 ss. n. 87 e fig. 23), spiegata dal Dietrichson come Antinoo-Aristaios. Si noti, però, che la mano destra e l'avambraccio sinistro sono restaurati. La statua è vestita di breve tunica, e ricorda, nell'insieme, la figura del nostro rilievo. Riferendosi al culto di Aristeo in Arcadia e alle pitture viste da Pausania (VIII, 9, 7 e 8) a Mantinea, con la rappresentanza di Antinoo, il Dietrichson pensò che la statua del Louvre rappresentasse Antinoo-Aristeo. Se da un canto è vero che la concezione mitica di Aristeo, come protettore dei boschi, dei campi, delle messi, delle viti, delle api, ecc., non è molto diversa da quella dell'italico Silvano, dall'altro, però, non credo giustificata la congettura del Dietrichson, essendo troppo indeterminate e vaghe le parole di Pausania.

[2] Cfr. Loewy, *Inschrift. griech. Bildhauer*, n. 364 ss.; *Bull. Com.*, 1886, p. 235, 297, 316 ss. È noto che sculture degli artisti di Afrodisia sono state ritrovate in diverse e lontane regioni dell' Impero romano, da Creta, a Siracusa, a Sorrento, a Roma. Ma questo fatto non può darci nessun decisivo indizio sul centro o sui centri di attività della loro scuola, la quale si svolge tra la fine del primo e la prima metà del secondo secolo d. Cr.

[3] Il nome 'Αντωνιᾶνος ricorre soltanto su di una moneta, citata dal Pape-Benseler, *Griech. Eigennamen*, [ad voc.]. Piacerebbe supporre rapporti giuridici di *familia* con gli Antonini, ammettendo che il nome Antonianos fosse, per eufonia, sincopato da Antoninianos. È noto che alcuni altri scultori di Afrodisia hanno il prenome Flavios.

[4] Helbig, *Führer*, I², 525, 526 (e la bibliografia ivi citata).

[5] Nell'intricata questione sulla strana firma di questo scultore, apprezzo le dotte considerazioni del Sogliano, in *Atti della R. Accad. di Napoli*, 1889, p. 35 ss., ma non so decidermi a credere che Aphrodisieus sia il nome dell'artista. Per lo stile della testa, cfr. Kalkmann, *Die Proportion des Gesichts* (LIII^es Winckelmannsprogr., 1893) p. 68 ss.

E le sue fonti d'ispirazione sono da ricercare nella scultura attica della fine del v e del principio del iv secolo, e precisamente nei rilievi sepolcrali, da cui è derivata, oltre che la forma della stele, la figura di Antinoo, sia per il ritmo del movimento, sia per lo stile e per la tecnica. E lo stesso cane, che qui ha un significato diverso, sembra formalmente derivato da quelle stele sepolcrali attiche, nelle quali è rappresentato un efebo, un palestrita, stante, come il nostro Antinoo, sopra un solo piede, col capo leggermente abbassato, sereno e composto nel movimento, e col cane accanto alle gambe: motivo tradizionale, che troviamo già nella scultura funeraria arcaica, con significato forse simbolico.[1]

Però, se la figura di Antinoo ha non poche attinenze con la scultura delle stele (e per questo ricollegamento con un'arte più antica Antoniano non opera diversamente che il suo conterraneo, autore del Pugile di Sorrento), l'insieme della composizione ha qualche altra fonte di derivazione artistica. Già per quanto sopra ho osservato sull'importanza della cornice nel nostro rilievo, si comprende che questo è stato concepito come un quadro, di cui la cornice ha circoscritto gli elementi principali, tagliando fuori una parte di quegli accessorî, che formano il fondo della rappresentanza figurata. Or è notissimo che questo è un carattere assai spiccato in una classe di rilievi, i quali, più per convenzione e per comodo che per convinzione intima, si continuano a chiamare ellenistici.[2]

Le molteplici relazioni di essi col rilievo nell'arte romana sono state, a più riprese, notate;[3] e quantunque io non debba qui rifare la non facile questione sulla loro provenienza artistica e sulla loro cronologia, sembrami opportuno osservare che nell'opera di Antoniano sopravvive qualche elemento formale comune con questi rilievi, accanto alla prevalente ispirazione attica.

Ora il nome istesso dello scultore, il soggetto da lui rappresentato, il carattere romano derivante da quella *contaminatio* di cui sopra ho parlato, il luogo della scoperta, e la qualità del marmo lunense, non ci consentono il dubbio che Antoniano non lavorasse a Roma. Questo fatto desidero mettere in evidenza, memore di una speciosa opinione del Dietrichson (p. 130 dell'op. cit.); il quale, dalla semplice osservazione che tutte le sculture riproducenti Antinoo sono lavorate in diverse qualità di marmo sempre greco, e che quasi tutti i busti sono incavati nella parte posteriore per renderli leggeri nel trasporto, conchiude che la provenienza di tutte

[1] Senza alcuna intenzione di indicare tutti i confronti possibili, cito qui, come tipica per il caso nostro, la stele di Stephanos, trovata a Tanagra nel 1904 (Museo Nazionale di Atene, n. 2578). È soverchio ricordare la stele di Alxenor del Museo di Atene e la stele Borgiana del Museo di Napoli, per l'accenno che ho fatto al « motivo artistico » del cane nell'arte arcaica.

[2] Basterà citare, come primi e più famosi della serie, i rilievi Grimani, ora a Vienna: SCHREIBER, *Die Brunnenreliefs Grimani*, tav. I e II (= SCHREIBER, *Hellenist. Reliefbild.*, tav. II e I, ecc.).

[3] WICKHOFF-STRONG, *Roman Art*, p. 35.

queste opere è la Grecia, dove sarebbe stato creato, non solo, ma costantemente riprodotto il tipo di Antinoo, i cui numerosi esemplari sarebbero stati poi importati in Italia.

Ognun vede come la scoperta del rilievo di Torre del Padiglione renda vana questa congettura, già di per se stessa infondata. Antoniano, che firma l'opera sua, da lui creata, lavorava a Roma, come molti de' suoi conterranei, secondo ogni più probabile indizio. [1]

Checchè sia di ciò, più interessante a me sembra il fatto che noi possediamo oramai una scultura rappresentante Antinoo (ed una scultura che nella serie numerosissima occupa un posto cospicuo), firmata dall'autore, il quale non è certamente un copista. Sarebbe davvero audace affermare che la creazione del « tipo » di Antinoo si debba cercare nel ciclo degli scultori di Afrodisia; ma la singolarità, vorrei quasi dire l'originalità, e l'indiscutibile bellezza del nostro rilievo tentano il nostro pensiero, e lo inducono ad una congettura, la quale, se non è possibile che raggiunga i limiti della prova, è per lo meno, o come io spero, lecita e desiderabile.

Recentemente, in un primo e buon libro d'insieme sulla scultura romana, Eugenia Strong, [2] ha sottilmente esaminato la creazione del tipo dell'Antinoo, esaltandolo, forse, fin troppo, come il più potente e maestoso [?] dei grandi tipi classici offerti al mondo dall'antichità, creazione originale dovuta al genio dello scultore, vittoria dell'originalità del pensiero sull'eclettismo della forma.

Le forme sono quelle dell'arte greca; e già aveva osservato A. Furtwängler, [3] che la testa dell'Antinoo di Mondragone, ora nel Louvre, è inspirata alla bellezza ideale della « Athena Lemnia ». Altri caratteri, nell'inclinazione della testa, nella ricca chioma, nel molle corpo efebico, derivano, come è notissimo, dai tipi di Dionysos creati dall'arte prassitelica e svolti nell'età ellenistica. Ma queste forme, sapientemente adoperate, servono a rappresentare una concezione spirituale diversa e nuova; e in ciò appunto consiste l'originalità del tipo artistico di Antinoo, e fino a questo limite io posso accettare le conclusioni della intellettuale, fervida ammiratrice dell'arte nostra.

Era naturale che nella scuola di Afrodisia durassero le tradizioni e la dottrina dell'arte classica; e nessuna meraviglia che da questo ciclo d'artisti lavoranti a Roma nell'età adrianea fosse uscito l'Antinoo-Silvano di Antoniano, e forse altre sculture di soggetto affine, rimaste anonime, ma che col nostro rilievo presentano non poche simiglianze stilistiche. Poichè, anche nel « tipo » stabilmente costituito di An-

[1] Le basi firmate da scultori di Afrodisia, trovate tutte insieme in via delle Sette Sale, provengono assai probabilmente da un'officina. Cfr. il luogo citato del *Bullett. Comun.* del 1886.

[2] STRONG, *Roman Sculpture from Augustus to Constantine* (London, 1907), p. 249 ss.

[3] FURTWAENGLER, *Meisterwerke d. griech. Plast.*, p. 31

tinoo, che sembra a prima vista identico nelle sue numerose ripetizioni, è possibile scorgere differenze notevoli ed impronte personali dell'artista.

Fig. 1 — Rilievo di Antinoo, nella Villa Albani.
(Fotografia Anderson).

Il confronto, che primo s'affaccia alla memoria, è quello del nostro rilievo con l'altro, unico finora, di Villa Albani (fig. 1).[1] Anche questo doveva rappresentare la

[1] Cfr. HELBIG, *Führer*, II², n. 818 (e la bibliografia ivi citata). Dalle statistiche pubblicate dal Dietrichson, appare che l'unico rilievo di arte classica rappresentante Antinoo era quello di Villa Albani, non potendosi tener conto, per i fini del nostro studio, dei tre rilievi di stile « egittizzante », scolpiti sull'obelisco Barberini al Pincio.

figura intera, di maggiori proporzioni che nel nostro, con gli attributi di un qualche « Genio » delle stagioni o dei campi.

Fig. 2 — Parte superiore del rilievo di Antinoo, scolpito da Antoniano (Fotografia Faraglia).

Diversa, però, a me sembra l'esecuzione della scultura,[1] quantunque l'apprezzamento stilistico del rilievo Albani sia reso difficile dal dubbio, per me fondato, che esso sia stato rilavorato da mano moderna: dal che deriva quell'aspetto di fredda levigatezza, che può rendere, forse, antipatica questa famosissima e lodatissima opera

[1] È noto che la corona di fiori che l'Antinoo Albani tiene nella mano sinistra è di restauro, reso però sicuro, oltre che dalla mossa della mano, dalla parte del nastro rimasta sul fondo antico del rilievo.

d'arte. Non fidandomi delle fotografie, io volli di recente, e più volte, rivedere l'originale, mentre mi durava ancor fresca l'impressione del rilievo di Torre del Padiglione. Le due sculture mi sembrano diverse non solo nell'esecuzione, ma anche nei tratti e nell'atteggiamento del volto.

L'Antinoo Albani è di forme più molli e tondeggianti; l'espressione del viso è meno malinconica, ha in sè minor pensiero, che la fine testa scolpita da Antoniano, dalle guance quasi sottili, dalla bocca voluttuosa, dallo sguardo sentimentale e triste. E molti di questi tratti io li ritrovo nella magnifica testa pensosa, quasi velata di mistero, dell'Antinoo Braschi: uguale finezza di lineamenti, identica espressione nella bocca e negli occhi (fig. 3).

La ideale trasfigurazione del bellissimo giovine bitinio nel mistico Dionysos è come l'impronta di una serie di queste sculture (Antinoo Mondragone, A. Braschi, testa di A. nota soltanto dal calco di Strassburg, A. di Torre del Padiglione, ecc.), contrapposta ad una serie che ci presenta il ritratto poco o nulla « idealizzato ». Il confronto migliore si può fare nella magnifica Rotonda dei Musei Vaticani, osservando la testa dell'Antinoo Braschi, accanto al busto colossale di Antinoo (Helbig I[2], n. 307), che è fra' più caratteristici modelli della seconda serie, che potremmo chiamare realistica.

Or l'Antinoo Braschi, proveniente dalla Villa di Adriano a Preneste, e il rilievo Albani, trovato nella Villa tiburtina dello stesso imperatore, sono certamente opere di maestri che lavoravano per la famiglia imperiale; e il rilievo di Torre del Padiglione è opera di un maestro, il cui stesso nome si ricollega alla medesima famiglia degli Antonini. Nè voglio procedere oltre per questa via pericolosa; pago che io abbia, forse, fatto nascere la curiosità di più fondate ricerche, per le quali, però, ci occorrerebbe maggior numero di documenti.

Anche il luogo della scoperta aggiunge nuova importanza al monumento: ci dà, quasi, la ragione della sua presenza nei dintorni del territorio lanuvino. Chè a Lanuvium, insigne nell'età degli Antonini come patria di Antonino Pio, era già costituito, fin dal 133 d. Cr. (tre soli anni dopo la misteriosa scomparsa di Antinoo nelle acque del Nilo), il Collegio funeratizio dei « cultores Dianae et Antinoi », come noi sappiamo dalla iscrizione con gli statuti di quel Collegio, trovata nelle rovine di Lanuvium,[1] e nella quale è anche ricordato un *templum Antinoi* a Lanuvio.

Non è, dunque, soltanto un caso, se dal territorio lanuvino risorge la marmorea imagine del misterioso giovinetto bitinio, diventato genio e custode delle vigne, che

[1] Cfr. MOMMSEN, *De collegiis et sodaliciis Romanor.*, p. 98 ss.; ORELLI-HENZEN, n. 6086; DESSAU, *Inscript. latinae selectae*, II, 2, n. 7212. L'iscrizione ha la data consolare del 136 av. Cr., ma il Collegium era stato fondato tre anni prima. Oltre il tempio di Antinoo, vi è anche rammentato il *dies natalis Antinoi*, che cadeva nel V kal. Decembr.

allora allietavano e speriamo tornino ad allietare la Campagna, che nasconde ancora nella sua non tentata solitudine chi sa quanta parte della vita antica!

Fig. 3 — Testa dell'Antinoo Braschi.
(Fotografia Anderson).

Ed in fine, un ultimo quesito: ci aiuta questo rilievo, per farci meglio comprendere l'intimo significato della concezione religiosa ed artistica del tipo di Antinoo? Certamente, come fu ripetuto, l'Antinoo è l'ultima creazione plastica dell'antichità: con essa è chiusa per sempre la numerosa serie dei grandi « tipi ideali », nei quali l'arte classica aveva impresso il suo pensiero potente e la divina bellezza della linea.

Ora qual'è il pensiero informatore dell'opera d'arte che noi esaminiamo? Che cosa, quale idea o quale ideale vollero rappresentare codesti scultori di Antinoo?

Si è pensato che nel tramonto prossimo ed inevitabile degli Dei della Natura, il bellissimo giovinetto bitinio, circondato dal favore dell'imperatore, scomparso misteriosamente nelle onde del Nilo, dovesse apparire quasi nuova, ultima incarnazione degli Dei giovani e belli: di Dionysos, di Apollo, di Hermes... Ond'è che in Antinoo si concentrano tutte le forme del culto del Paganesimo declinante, come ci attestano le numerosissime rappresentanze figurate, che non possono avere per unico motivo la dominante volontà o il fanatismo dei Cesari.

La morte precoce è creduta novella assunzione all'Olimpo; ed è sembrata a qualcuno come un riflesso proiettato dal Cristianesimo nascente sul Paganesimo che sta per morire. In relazione col rapido corso della vita del giovinetto e con la sua scomparsa velata di mistero, l'arte diede all'ideale ritratto un'espressione di malinconia, un'ombra di *pathos* sentimentale.

Anzi io credo che principale, intima nota della testa di Antinoo, sia la fusione di questa mistica malinconia con la sensualità umana ed erotica. La testa abbassata, la fronte tutta ombreggiata dai riccioli fiorenti, lo sguardo profondo, come perduto in un dubbio indefinito, sotto le folte lunghe sopracciglia; e le labbra tumide, i delicati passaggi sinuosi in tutta la linea della bocca sensuale, le molli curve carnose del collo quasi femmineo: — c'è, in questa figura, l'inspirazione formale dall'arte greca, ma c'è un pensiero diverso, maturato nei secoli d'intellettuale esperienza, che prepararono l'arte romana.[1]

Forse la creazione del tipo artistico rapidamente diffuso contribuì a far nascere o ad aggiunger fede alle malignazioni dei primi Padri della Chiesa, i cui vaghi accenni diffamatorî diedero origine alla leggenda di Antinoo;[2] e forse la cieca fede in questa sola leggenda e il pregiudizio sulla mancanza di originalità dell'arte romana hanno lasciato freddi molti critici dinanzi alle sculture rappresentanti Antinoo. Ma certamente in quest'ultima creazione dell'arte antica si riflette una parte notevole di quello spirito agitato e scettico e di quella decadente cultura intellettuale degli uomini stanchi e raffinati dell'Impero, pronti a rinunziare alla vita, per la brama insodisfatta di comprenderla e di goderla.

E nessuna scultura può darci l'imagine di questa età e di quest'arte, meglio che il rilievo *contaminato* di Torre del Padiglione. All'ultimo rigoglio della vita antica è prossimo il torbido tramonto di ogni serena idealità; e come il prisco rito dionisiaco serve a prestar sue impronte di eterna giovinezza e di mistero al giovi-

[1] Cfr. STRONG, op. cit., p. 249.

[2] Cfr. la disamina fatta dal DIETRICHSON, nell'opera citata, p. 33 ss.; e STRONG, op. cit., p. 251.

netto bitinio, così l'arte ricorre alla « concezione » e alle stesse formule tecniche dei secoli passati, per ritrarne le sembianze. E dal vecchio tronco di queste idee dominanti germogliano le rinnovellate imagini degli Dei locali. Invano: — chè gli Dei sono vecchi e stanchi! Ed anche Antinoo-Silvano, custode delle vigne fiorenti, là dove ora tace la distesa verde e letale delle erbe palustri, piega la fronte mesta: ultima moritura apparizione di bellezza divina, che della vita sa la voluttà breve, e ne sente insieme tutto il dolore.

Roma, nel gennaio del 1908.

G. E. Rizzo.

LE TOMBE DEI GIGANTI

NELLE LORO RELAZIONI COI NURAGHI DELLA SARDEGNA.

Visitai la Sardegna la prima volta nell'estate 1906 sotto gli auspicî del *Carnegie Trust* per le Università di Scozia, accompagnato da Mr. Thomas Ashby, Direttore della Scuola Britannica a Roma. Feci una seconda visita all'isola nell'autunno 1907 per conto questa volta della Scuola Britannica e fui nuovamente parte del tempo in compagnia del suo Direttore.

Chiunque si reca in Sardegna con un interesse archeologico in vista può star sicuro di rimanere molto obbligato alle autorità locali nel campo archeologico per le prove molteplici del loro cortese e benigno aiuto.

Questo obbligo debbo qui confessare, che a me corre verso il Professor Antonio Taramelli, il geniale Direttore del Museo di Cagliari e verso l'Ispettore generale delle antichità Cav. Filippo Nissardi, il valoroso conoscitore dell'antica Sardegna e la più grande autorità vivente per quanto riguarda i Nuraghi e monumenti annessi.

S'io non m'indugio a rammentare per filo e per segno le molte altre gentilezze di cui fummo l'oggetto in un'isola che gode giustamente da antica data la reputazione di ospitaliera, gli è che son troppi i nomi. In essa i semplici pastori delle montagne gareggiano con quelli dei greggi spirituali. Senza dubbio nei villaggi fuori mano tali atti di omerica ospitalità per lo straniero che viene da lontani paesi, scaturiscono da una immutabile costanza nei costumi che hanno la loro sorgente profonda in tradizioni le quali risalgono a tempi immemorabili.

E la dignitosa cortesia del buon tempo antico che riscontrai nei capi di villaggio, mi trasportava d'un tratto ai tempi in cui i Nuraghi erano i castelli dei villaggi e la Sardegna una terra di re. Veramente i Sardi sono altrettanto tenaci conservatori delle fondamentali antichissime loro virtù, quanto della loro foggia di vestire e delle esteriori manifestazioni della loro vita intima quotidiana. Tali possano essi conservarsi a lungo!

Degli aiuti che vennero largamente alle nostre varie spedizioni dalla patria nostra, io debbo rammentare avanti e sopra gli altri quelli dei Fondi Carnegie per le Università di Scozia. Ed io qui esprimo i miei sinceri ringraziamenti per l'illuminata liberalità onde mi sono stati forniti i mezzi di queste ricerche archeologiche

in Sardegna e in altre regioni del Mediterraneo. Ringrazio quindi S. E. Sir Edwin Egerton, ambasciatore a Roma di S. M. Britannica, che non venne mai meno coll'aiuto e l'assistenza sua verso Mr. Ashby e verso di me in Sardegna e per me anche in Corsica. L'on. T. A. Brassey e Lady Idina Brassey insieme alla Società di Pertusola sono stati generosissimi del pari, non solo appoggiando effettivamente l'opera nostra in Sardegna, ma ospitandoci anche cordialmente a Iglesias e in altre parti dell'isola.

Quando io giunsi in Sardegna il caldo della morente estate si faceva sentire ancora nel piano. Salii quindi le montagne dell'interno intorno al Gennargentu, e scelsi come centro di escursioni il villaggio di Sorgono.

Questo villaggio giace appartato in una valle alpestre fra poggi boscosi sul fianco occidentale del Gennargentu, a un'altezza di sopra 2000 piedi sul livello del mare. Terre coltivate e prati naturali coprono le sinuosità della graziosa valle; e il romantico panorama in distanza di una campagna a prati e a vigne verso l'aprico mezzogiorno forma un gentile idilliaco contrasto colle fosche e selvagge foreste soprastanti.

A Sorgono ebbi la fortuna d'imbattermi per puro caso nella migliore e più intelligente guida del luogo. Si chiamava Antonio Mura, pastore e cacciatore da antica data, espertissimo del paese. Visitammo insieme gran numero di Tombe dei Giganti e di Nuraghi.

Il Nuraghe di Lo e la Tomba dei Giganti di Santu Luisu.

La nostra prima visita fu al Nuraghe di Lo che si vede nella fig. 1. Questo Nuraghe occupa una posizione dominante in vetta a una roccia di granito eminente su un terreno alto già anch'esso sopra il circostante paese, fra quercie e alberi da sughero, circa tre miglia a sud-ovest di Sorgono.

Il Nuraghe in se stesso è di semplice fattura, e, tolta la selvaggia maestosa posizione, non presenta nessuna caratteristica degna di nota, fatta eccezione per la sua apertura che guarda ad occidente invece che a mezzogiorno, come più comunemente avviene.

Non aveva scala nel corridoio d'ingresso o altrove, e questo indica, che il Nuraghe era senza piani superiori. La finestra, che si vede nella figura, si trova dal lato orientale, e guarda la valle di Sorgono.

Poi fui condotto a vedere una molto rovinata Tomba dei Giganti su un rialzo spianato di terreno a prato, cinque minuti circa a piedi in direzione sud del Nuraghe di Lo.

La tomba, che all'apparenza si sarebbe detta saccheggiata più d'una volta per asportarne i tesori nel corso dei secoli, si trovava talmente in cattivo stato, che non

se ne sarebbe potuto fare nè un disegno nè una fotografia da servire a qualcosa; e tutto ciò che si vedeva era che la cella probabilmente doveva essere stata orientata da nord a sud coll' ingresso a sud.

Mentre io guardava i miseri avanzi della tomba, fui molto colpito dalla sua vicinanza col Nuraghe che avevamo visitato subito prima, e dal fatto che si trovava

Fig. 1. Nuraghe di Lo.

del tutto in vista di questo. Apparteneva la tomba al Nuraghe? Io lasciai il Nuraghe di Lo e la tomba rovinata di Santu Luisu, pensando se altri casi simili non potessero offrire una risposta alla questione.

La Tomba dei Giganti di Fontana Morta e il Nuraghe di Calameira.

Fummo in tempo lo stesso giorno a visitare la tomba dei Giganti di Fontana Morta. Di essa offre un prospetto la fig. 2.

La tomba è situata sopra un terreno eminente, nella località dello stesso nome, distante circa un quarto d'ora a destra della strada maestra fra Sorgono e il Santuario di S. Mauro, circa mezz'ora più presso a Sorgono che alla chiesa. Vi sono campi con boscaglie di piante da sughero e altri alberi qua e là e vigneti che si estendono fino alla strada. La tomba guarda a sud-est.

La figura mostra parte del semicerchio anteriore della tomba. Consiste d'una fila rotonda di pietroni piantati per dritto in terra ai fianchi d' uno centrale, con piccola apertura rettangolare che fa da porta alla tomba.

Una veduta dell' interno della cella, presa di dietro, guardando a est, è nella fig. 3. Essa ha la forma di un lungo rettangolo costruito a strati di pietre murate a secco. Quella che si vede nella figura è la parete interna del muro a destra della cella. Nei

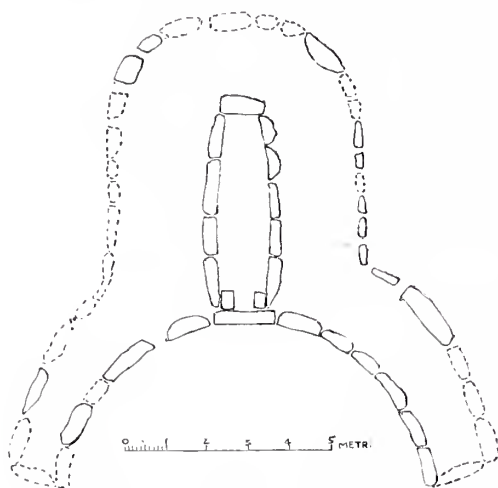
Fig. 2. Tomba dei Giganti a Fontana Morta (veduta esterna).

Fig. 3. Tomba dei Giganti a Fontana Morta (veduta interna).

due strati più bassi i blocchi, come appare dalla figura, hanno le loro facce verticali; i superiori sono strombati dal basso in alto. In questo modo i due muri laterali della cella vengono gradualmente avvicinandosi in alto pel ben noto antichissimo principio del finto arco. I due muri, prima che s'incontrino affatto, sono ricoperti con un tetto di lastre poste trasversalmente ad essi. Queste lastre mancano tutte nel nostro caso, tolte probabilmente dai ricercatori di tesori. La tomba quindi divenne un'ottima cava per tutte le costruzioni dei dintorni. La cella stessa e più specialmente il rimanente muro ha molto sofferto per questa causa. Del muro di fondo solamente un blocco è ora visibile al suo posto. Questo muro ha sempre la faccia interna verticale. Nel caso presente è in muratura a secco di pietre, ma molto spesso consiste di un gran lastrone piantato dritto in terra. Il pavimento della tomba è rozzamente lastricato.

Fig. 4. Tomba dei Giganti a Fontana Morta.

La restante struttura del monumento si capirà meglio guardando il disegno della fig. 4.[1]

La cella col suo muro costruito accuratamente in pietra, come s'è detto, e la sua strombatura al mezzo è già d'un tipo più recente. Il tipo più antico della cella ha i muri composti di pietroni piantati per dritto nel terreno, come quelli delle tombe sul genere dei *dolmen*, da cui in realtà le tombe dei Giganti direttamente derivano.

Donde viene quindi la nuova foggia di costruzione con mura a secco o di pietra? Precisamente dai Nuraghi. Infatti le celle di parecchie tombe dei Giganti che hanno mura siffatte e restano ben conservate, con i lastroni di copertura al posto, non dissomigliano dal corridoio d'ingresso e dagli altri passaggi dei Nuraghi, e vennero fondamentalmente costruiti nella stessa maniera. Un ulteriore tratto caratteristico delle tombe dei Giganti è il muro di cinta.

Esso abbraccia l'intera cella e la parte esterna del semicerchio frontale dentro di essa. Corre parallelamente al semicerchio frontale e ai muri laterali della cella e si piega, curvandosi all'indietro, a guisa del cavo d'un abside.

È d'ordinario costruito come il semicerchio frontale con lastroni dritti. Questa curiosa struttura dev'essere riguardata come un muro d'appoggio per il cumulo di terra che originariamente copriva l'intera tomba. Ed ora come fu che queste tombe ricevettero il nome popolare di Tombe dei Giganti?

[1] Tutte queste figure sono state gentilmente disegnate in scala per me da Mr. F. G. Newton su schizzi tracciati alla peggio da me sul luogo.

L'esempio che abbiamo dinanzi, spiega d'un tratto la genesi dell'idea. La credenza che queste fossero le tombe dei Giganti senza dubbio nacque pel fatto della gran lunghezza della cella. Del resto se rammentiamo che il monumento avanti a noi è relativamente di poca grandezza, e che le celle di alcune fra queste tombe sono alle volte lunghe ben quindici e diciotto metri, avremo un'idea della meravigliosa altezza dei giganti, che furono i più remoti antenati dei Sardi. La vera spiegazione tuttavia è che questi monumenti sono tombe di famiglia. I cadaveri, cominciando dalla parte più interna della cella, venivano posti non nel senso della lunghezza, ma trasversalmente accovacciati nella tradizionale posizione ereditata dall'antichissimo rito funebre dei *dolmen*. Questo stesso fatto di tombe costruite per molti corpi è per sè una delle ragioni in favore dell'opinione, che le Tombe dei Giganti siano in realtà tombe di famiglia degli abitanti dei Nuraghi.

La Tomba di Fontana Morta, in via di fatto, è solamente a pochi minuti di cammino dal Nuraghe di Calameira. Quest'ultimo occupa un largo rialzo su un terreno eminente a destra della strada maestra di San Mauro. Il Nuraghe in sè stesso non ha un interesse speciale. È d'un tipo semplice, cogli avanzi di un muro di cinta, che si piega a cerchio a nord. Rimangono conservate solo le parti più basse della stanza a pian terreno.

La Tomba dei Giganti di Ispiluncas e il Nuraghe di Massonibroccos.

Visitammo poi la Tomba dei Giganti di Ispiluncas. D'essa una veduta di prospetto è offerta dalla fig. 5. La tomba è situata su un leggero rialzo nella località dello stesso nome, in un territorio montagnoso a boschi e prati, circa tre chilometri a sud di Sorgono e a destra della strada da Sorgono a San Mauro. Circa 150 metri a est si trova il Nuraghe di Massonibroccos. La tomba per eccezione alla regola guarda a est, vale a dire nella direzione del Nuraghe.

Uno schizzo della pianta dei suoi avanzi si può vedere nella fig. 6. La cella della tomba si compone di mal tagliati blocchi di granito murati a secco. Di essa i due primi strati di pietre sono visibili in parte, e questi hanno le loro facce interne strombate secondo il principio del finto arco. Una o due altre file di pietre verticali sottostanti ad essi restano nascoste sotto la superficie. Il lastrone frontale e tutti i lastroni di copertura sono stati asportati. Anche alcune pietre del muro di cinta sono scomparse.

È stato già detto, che il Nuraghe di Massonibroccos dista solo 150 metri verso est dalla tomba. La mutua relazione dei due monumenti è quindi molto evidente.

La fig. 7 offre una veduta del Nuraghe dalla parte d'oriente. L'edificio è molto rovinato, di che la colpa va senza dubbio in parte attribuita a una specie d'argine d'un campo contiguo sul fianco occidentale. Il solo corridoio d'ingresso è quanto

oggi si può ancora vedere, e la porta che conduce in esso, appare nella figura, e guarda i prati a ovest dove si trova la tomba.

Fig. 5. Tomba dei Giganti ad Ispiluncas.

Nulla del resto potrebbe formare più deciso contrasto colla gentile solitudine della tomba in quel romantico paesaggio a prato che il fiero e dominante aspetto della posizione del Nuraghe colla massa di blocchi granitici di terribil vista.

Fig. 6. Tomba dei Giganti ad Ispiluncas.

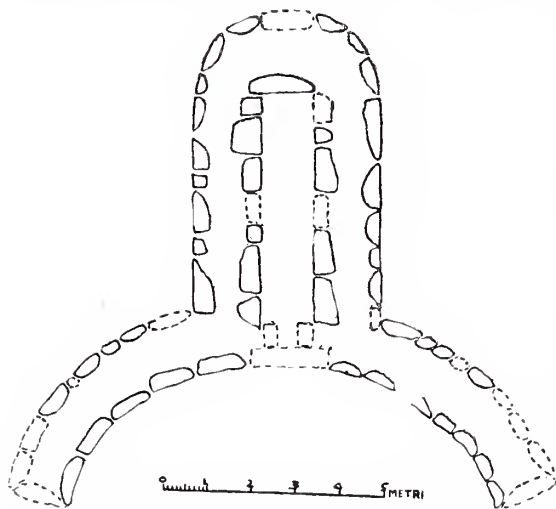
Il contrasto è significativo. Il Nuraghe sul suo colossale monte di massi di granito si trova proprio all'ultimo lembo d'un bosco di querce che sul lato est scende con forte pendìo sulla valle di Sorgono e sulla strada di San Mauro. Domina quindi su una vasta estensione di paese a oriente e a mezzogiorno. La scelta della sua posizione in vista dei vantaggi strategici che ne derivano, colpisce a prima vista. L'arte ha aiutato in alcuni punti la natura, come all'entrata, dove le roccie presentavano intervalli di facile approccio, in modo da rendere evidente il carattere di fortezza dell'edificio.

Per tutti questi rispetti il Nuraghe offre il più grande contrasto possibile con quelli che appaiono essere stati i criteri direttivi nel caso della scelta della posizione per la tomba dei Giganti, di cui abbiamo parlato. Davvero che questo contrasto è di così decisiva natura da valere da sè solo come il più forte argomento contro quella strana ipotesi, che i Nuraghi essi stessi siano monumenti sepolcrali. D'altra parte il posto scelto per le Tombe dei Giganti è così frequentemente dentro il raggio d'azione del Nuraghe, che noi dobbiamo attribuire una capitale importanza

Fig. 7. Nuraghe di Massonibroccos.

a questa osservazione. E all'opposto le speciali considerazioni strategiche, a cui si poneva mente con non minore costanza nella scelta della posizione pei Nuraghi, sono precisamente quelle che mancano, quando si tratta di veri sepolcri, com'è il caso delle Tombe dei Giganti.

Per queste si bada quasi sempre a trovare una giacitura di terreno leggermente rilevato, per premunirsi contro il pericolo dell'acqua e dell'umidità, ma non mai per loro s'ha l'occhio a quei vantaggiosi punti di così grande importanza pei Nuraghi. Il Nuraghe solo deve avere una posizione dominante rispetto alla tomba: la tomba è sempre interamente visibile dal Nuraghe che le fa riscontro.

Le altre considerazioni sono in gran parte di carattere estetico. Il sepolcro di famiglia deve essere veduto dal luogo dove essa risiede, tuttavia non troppo vicino, per conservarsi a sufficienza appartato; poichè il desiderio di solitudine fa

sembrar conveniente, che il monumento sepolcrale sia nello stesso tempo lontano dal resto del mondo.

Il delicato carattere di solitudine delle posizioni così scelte dà un senso di pensoso abbandono che sta nel più forte contrasto possibile coll'impressione, che si riceve costantemente, guardando al Nuraghe che gli fa riscontro, dei vantaggi strategici che si sono cercati.

La conseguenza che scaturisce da questo contrasto si è, che i Nuraghi non sono tombe, bensì abitazioni fortificate. I rapporti fra le due specie di monumenti come pure la loro vicinanza e il trovarsi a vista l'uno dall'altro, rende chiaro il fatto, che le Tombe dei Giganti sono i sepolcri di famiglia degli abitanti del Nuraghe.

La Tomba dei Giganti e il Nuraghe di Noedda.

Le mie esplorazioni nei dintorni di Sorgono terminarono con una visita al Nuraghe e alla Tomba dei Giganti di Noedda. La fig. 8 mostra gli avanzi dei due monumenti nella loro reciproca relazione. La tomba si vede nel primo piano, e nello

Fig. 8. Tomba dei Giganti e Nuraghe di Noedda.

sfondo il Nuraghe, nel disegno a sinistra. I monumenti si trovano nella località di Noedda, nel territorio di Samugheo a circa tre ore da Sorgono, in direzione sud-est. La vallata sottostante a campi e a vigne si estende fino ai colli prativi, formando un altipiano che poco ha più del carattere boschivo proprio alla selva sopra Sorgono. Il Nuraghe si eleva su un poggio coltivato a campi e a vigne, che gli fanno corona, precisamente a nord della tomba, e solo 40 metri distante da essa.

La grande vicinanza dei due monumenti è quindi di carattere ben decisivo, come appare chiaramente nella figura. Il Nuraghe è di fattura molto semplice. Tuttavia presenta una nota non comune, poichè ha la scala alla camera superiore a destra

del corridoio d'entrata invece che a sinistra, e al contrario lo stanzino di guardia a sinistra dell'ingresso invece che a destra. Il grande Nuraghe di Santa Barbara presso Macomer offre un migliore esempio di questa anormale disposizione. L'intera camera superiore e il tetto a *tholos* dell'inferiore sono caduti. La scala è rimasta chiusa dai rottami. Dall'esterno si possono contare undici file di pietre. Il Nuraghe guarda a sud-sud-est.

La tomba è situata su un terreno leggermente rialzato al basso dello stesso poggio su cui sorge il Nuraghe. La superficie piega gradualmente a est, sud ed ovest. Alcuni cespugli si trovano sparsi qua e là nei campi.

La fig. 9 dà uno schizzo di pianta degli avanzi, quali si presentano. Come vedesi dal disegno, la tomba è molto rovinata e al pari di molti altri simili monumenti porta i segni della minuta ricerca di tesori fattavi. Le lastre e i blocchi appartenenti alla tomba giacciono qua e là tutt'attorno, e la sola parte del monumento che resta ancora ben conservata, è il muro a destra della cella con le corrispondenti parti del muro di cinta. Il semicerchio frontale è quasi del tutto scomparso. La costruzione, per quanto se ne può giudicare, era interamente di lastroni posti per dritto, e questo è vero per la cella come pure pel muro di cinta e per il semicerchio frontale. La cella della tomba era di circa 6 metri di lunghezza e 1,05 di larghezza. Il materiale di costruzione è il granito delle cave locali. La tomba come il Nuraghe guarda a sud-sud-est. La scoperta di così chiaro esempio della stretta relazione fra la Tomba dei Giganti e il Nuraghe coronò degnamente le esplorazioni da me intraprese nel territorio di Sorgono. Questa mutua relazione del Nuraghe e della Tomba era in questo caso tanto stretta da non potersi porre più in dubbio. L'isolamento in cui i due monumenti si trovavano l'uno rispetto all'altro era ugualmente notevole. Non esisteva nessun altro Nuraghe e nessun'altra Tomba dei Giganti all'intorno.

Fig. 9. Tomba dei Giganti a Noedda.

Il fatto che il sepolcro di famiglia sta sempre a vista del Nuraghe, già s'è notato, è un fatto di capitale importanza. Nel caso di Noedda la tomba è talmente in vista del Nuraghe, che appare subito sotto la sua guardia immediata. Questa stretta relazione tra il Nuraghe e la Tomba dei Giganti appare tanto più chiara-

mente ed è tanto più importante in quanto i due monumenti sono completamente isolati. Non esistono altre abitazioni nè altri sepolcri visibili attorno. È vero, che potrebbero gli uni e gli altri o i loro avanzi, sia essere scomparsi interamente nel corso dei secoli, sia rimanere nascosti. Ma se essi sono scomparsi, gli è perchè dovevano presentare caratteri più labili e meno monumentali dei Nuraghi e delle Tombe dei Giganti. Al loro carattere monumentale debbono appunto molto spesso i Nuraghi e le Tombe dei Giganti d'esser sopravvissuti agli attacchi del tempo. E se in così gran numero di casi sono restati gli uni accanto alle altre, mentre ogni altra cosa all'intorno è scomparsa, anche questo mostra sempre meglio la loro reciproca relazione.

La Tomba dei Giganti di Camposorige e il Nuraghe di Ulei.

Il 18 ottobre fui raggiunto a Mandas da Mr. Ashby, e insieme procedemmo per ferrovia a Lanusei. Le nostre comuni ricerche nel territorio di Lanusei furono dello stesso ordine di quelle ch'io aveva antecedentemente fatte a Sorgono. Le con-

Fig. 10. La Valle del Rio Pelau.

clusioni a cui giungemmo, furono sempre della stessa natura, e convergevano sempre più chiaramente a confermare le intrinseche relazioni fra i Nuraghi e le Tombe dei Giganti.

A Lanusei per la cortesia del sindaco avemmo a nostra disposizione la guardia comunale Francesco Vacca, della cui intelligenza e grande conoscenza del paese non ci potremmo mai lodare abbastanza. In sua compagnia visitammo dapprima

Fig. 11. Nuraghe di Ubei.

il piano della valle del Rio Pelau a sud di Lanusei, e quindi l'alto paesaggio a prati e a boschi a nord e ad est di Lanusei verso il Gennargentu.

La fig. 10 fa vedere il panorama della valle del Rio Pelau, guardando a sud-ovest. La valle dista circa due ore e mezzo da Lanusei verso mezzogiorno.

Il terreno è molto rotto da fosse e burroni fino all'entrata nella valle, dove si trovano sui fianchi vigneti in gran quantità: la valle anche è ricca e fertile. Scesi al fondo della valle visitammo il Nuraghe di Ulei. Una veduta di esso da nord-ovest offre la fig. 11. Il Nuraghe è situato su un colle sporgente vestito d'alto bosco

Fig. 12. Tomba dei Giganti a Camposorige.

ceduo, proprio sopra la riva sinistra del torrente. È d'un tipo semplice, e non presenta nulla di notevole. Per la sua posizione dominante la valle, sta a guardia del torrente, dopo ch'esso ha ricevuto le acque del corso d'acqua di Ulei a occidente.

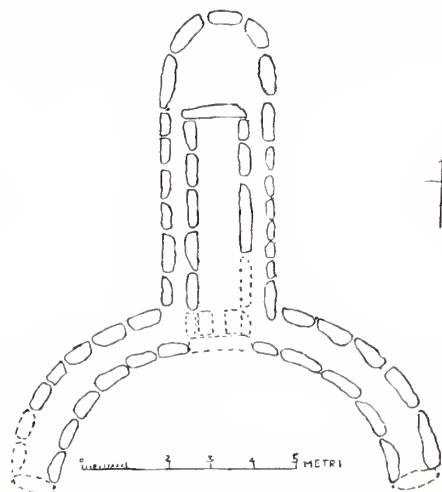
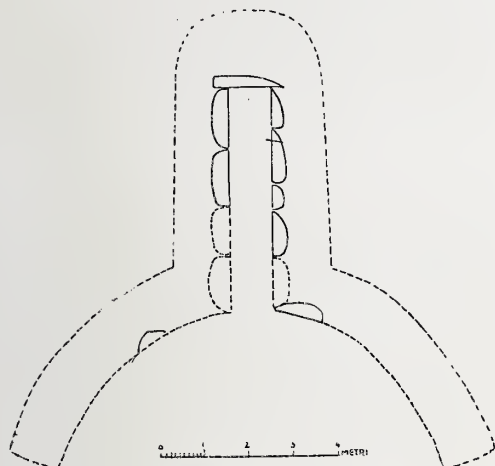



Fig. 13. Tomba dei Giganti a Campororige.

Quest'ultimo si getta nel Rio Pelau proprio avanti il Nuraghe. Noi attraversammo il Rio Ulei in direzione ovest-nord-ovest, e su per un terreno prativo che va dolcemente salendo, giungemmo alla Tomba dei Giganti di Camposorige. Un disegno degli avanzi della tomba, guardando da tramontana, è dato dalla fig. 12. La tomba si trova a circa 150 metri a occidente del piccolo corso d' acqua e pienamente in vista del Nuraghe di Ulei. La fig. 13 offre la pianta della tomba. I muri della cella sono formati di pietroni per dritto. Materiale di costruzione è il granito locale.

La Tomba dei Giganti di Ludueira.

Noi stavamo per ritenere senz'altro, che la Tomba dei Giganti di Camposorige appartenesse al vicino Nuraghe di Ulei, quando un pastore di là ci parlò d'una seconda Tomba dei Giganti a Ludueira più vicina dell'altra al Nuraghe, e quasi allo stesso livello di essa, rispetto a lei nella direzione di sud-ovest. Può vedersene nella fig. 14 la pianta. La tomba di poco più piccola della prima è molto rovinata.

Fig 14. Tomba dei Giganti a Ludueira.

La forma della cella, che è al solito di lastre in piedi, si trova molto ben conservata, ma del muro di cinta nulla più rimane, all'infuori di due lastroni del semicerchio frontale. I materiali di costruzione sembra siano stati adibiti pel murello di un campo contiguo che corre lungo il lato sud. Questa tomba per la sua immediata vicinanza col Nuraghe di Ulei può sicuramente attribuirglisi, mentre il sepolcro di Camposorige può darsi benissimo, che sia una costruzione posteriore appartenente alla stessa famiglia.

Il Nuraghe di Praidis.

Quindi risalimmo la valle lungo il torrente per circa un miglio, fin dove ci venne additato il Nuraghe di Praidis. Questo Nuraghe occupa una posizione dominante su una roccia superba di massi di granito sulla riva destra del Rio Pelau, che quivi volge bruscamente a nord prima di piegarsi di nuovo a est attorno alla roccia. Sul lato occidentale del Nuraghe v'è un tratto del torrente non difficile a guadare, e senza dubbio il fine principale del Nuraghe era quello di guardarne il passaggio. La fig. 15 mostra il

Fig. 15. Nuraghe di Praidis.

Nuraghe col passo guadabile visto dal lato occidentale. Il Nuraghe stesso, che non è di semplice struttura, contenendo tre camere a pian terreno con parecchi passaggi fra loro, lo si vede molto fortificato, dovunque la roccia offre il più piccolo accesso. Tutto l'insieme risponde alla sua posizione, e il piano è fatto in modo da adattarsi alla giacitura dei massi, sacrificando la regolarità esteriore, per ottenere maggiore saldezza. La mole irregolare dell'edificio, mezzo nascosto com'è fra la lussuriosa vegetazione di un bosco ceduo e di basse piante, fa l'impressione d'un castello medievale.

Il Nuraghe di Gennacili e la Tomba dei Giganti di Campo Selenes.

Il risultato della nostra gita nella valle del Rio Pelau fu, che trovammo il caldo negli angusti bassipiani attorno a Lanusei ancora soffocante nella seconda metà di ottobre. Inoltre la nostra esperienza fin qui ci aveva insegnato, che gli antichi monumenti sono più facilmente meglio conservati nelle remote regioni a prato e a bosco,

Fig. 16. Nuraghe di Gennacili.

che nelle terre coltivate dei piani e delle valli. Quindi noi avemmo due giustificazioni per rimuovere il nostro campo di operazione sui monti a nord e a ovest di Lanusei verso il Gennargentu.

Il primo Nuraghe da noi visitato in quest'alta regione fu quello di Gennacili. D'esso una veduta dal lato nord-est offre la fig. 16. Il Nuraghe si trova proprio al lembo d'un bosco di elci, su una enorme roccia di granito tagliata a picco da ogni lato, tranne che a sud-est. Questa posizione fu evidentemente scelta sia per la sua naturale sicurezza, sia perchè domina ampiamente a oriente e a mezzogiorno. Dell'edificio principale, oltrechè gli avanzi della stanza centrale molto rovinata, noi potemmo identificare almeno due ali di fortificazioni sui lati sud e est. Di più, dalla stessa parte ci sarebbe riuscito di rintracciare gli avanzi d'un muro di cinta, che girava attorno in direzione sud e sud-ovest con una curva larga tanto da comprendere dentro quello che noi ritenemmo essere il villaggio del Nuraghe.

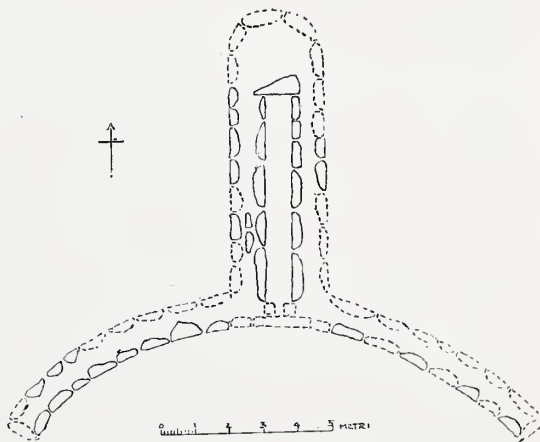



Fig. 17. Nuraghe di Gennacili.

Muovendo in direzione nord-est, venimmo in pochi minuti in uno spazio piano, aperto dentro il bosco, coperto come da un pavimento di selci. In un leggero rialzo al limite occidentale di esso sta la Tomba dei Giganti di Campo Selenes. La tomba giace completamente isolata, come appunto il Nuraghe, e la sua vicinanza con quello fa a prima vista pensare che la tomba, anche in questo caso, sia il sepolcro di famiglia degli abitanti del Nuraghe. Nulla, del resto, avrebbe potuto presentare maggior contrasto alla fortezza minacciante dall'irto granito, di questo prato appartato con il suo carattere di malinconica tranquillità.

Uno schizzo di pianta della tomba è dato dalla fig. 17. Qui una particolarità della cella è che i lastroni in piedi dei due muri laterali hanno un'inclinazione l'uno verso l'altro, come se accennassero a un finto arco.

Il Nuraghe e la Tomba dei Giganti di Su Chiai.

Il Nuraghe di Su Chiai, che poi visitammo, si trova, nella località dello stesso nome, su un poggio a forma di cono tronco, con blocchi di granito sulla riva destra del Rio Marrargiu, circa 5 chilometri a ovest del borgo di Villagrande. Alberi di querce s'ergono qua e là, e sulla ripa sono sparsi gruppi di ontani. Il poggio scende piuttosto rapidamente a sud-ovest e a ovest, più dolcemente dalle altre parti.

Il Nuraghe visto guardando a sud-ovest è dato dalla fig. 18. Si scorge molto chiaramente la maniera in cui la cella del centro è costruita sopra i massi in modo da farli far parte della sua struttura. A sinistra, verso l'albero nella figura, si vede un bastione sporgente difendere un punto debole di sua natura.

La formidabile posizione col suo dominio sul torrente e il carattere di fortificazione dell'edificio appaiono così a prima vista. Il tratto più caratteristico della

Fig. 18. Nuraghe di Su Chiai.

posizione di Su Chiai del resto è che qui abbiamo un Nuraghe che sta a guardare il villaggio posto dalla parte d'oriente. In questa direzione tutto il terreno è coperto di materiali da costruzione non tutti derivati dal Nuraghe stesso, e nella confusa massa di rottami noi potemmo distinguere parecchie abitazioni di questo villaggio.

Una delle più grandi e meglio conservate di esse si vede molto bene nella fig. 19. Si trova alla sinistra del disegno, dove la nostra guida appare seduta sul muro dell'abitazione. Lungo questa abitazione sul lato nord ce n'è un'altra più piccola e meno ben conservata.

La massa delle pietre appartenenti a questa abitazione occupa il centro del disegno di fronte al Nuraghe principale. La fig. 20 offre uno schizzo della pianta di tutto questo distretto.[1] Qui il Nuraghe coi suoi bastioni e con le sue opere esteriori appare a sinistra col villaggio a fianco, che occupa tutto il rimanente spazio a oriente. Noi lo trovammo tutto chiuso da un muro di circonvallazione che a occidente

Fig. 19. Abitazione presso il Nuraghe di Su Chiai.

chiudeva lo stesso Nuraghe, riunendosi ad esso nel punto dove la roccia cade più a picco.

Venimmo poi condotti a vedere la Tomba dei Giganti di Campo Su Chiai. La tomba giace su un piccolo rialzo in uno spiazzo nel bosco con querce e altri alberi attorno. Dista circa m. 200 a nord dal Nuraghe omonimo ora descritto.

Uno schizzo della pianta della tomba è dato dalla fig. 21. La costruzione nel l'insieme è ben conservata, ma il lastrone frontale, i lastroni di copertura e alcune piccole parti del semicerchio frontale e del muro di cinta sono scomparsi. Della cella si possono vedere due strati della costruzione in pietre a strombo.

Il semicerchio frontale anche mostra due filari di pietre murate a secco poste con le facce verticali, invece del più antico e comune sistema di struttura a lastroni in piedi.[2] Un tratto che occorre qualche volta anche altrove è quello della stratifi-

[1] Questo non è altro che uno schizzo lineare disegnato per me in scala da Mr. F. G. Newton.

[2] La rozza stratificazione di pietre si osserva anche nel muro di cinta.

cazione di rozza struttura in pietra che corre per tutta la lunghezza fra il muro della cella e il muro di cinta. Questa peculiarità della costruzione appare chiaramente

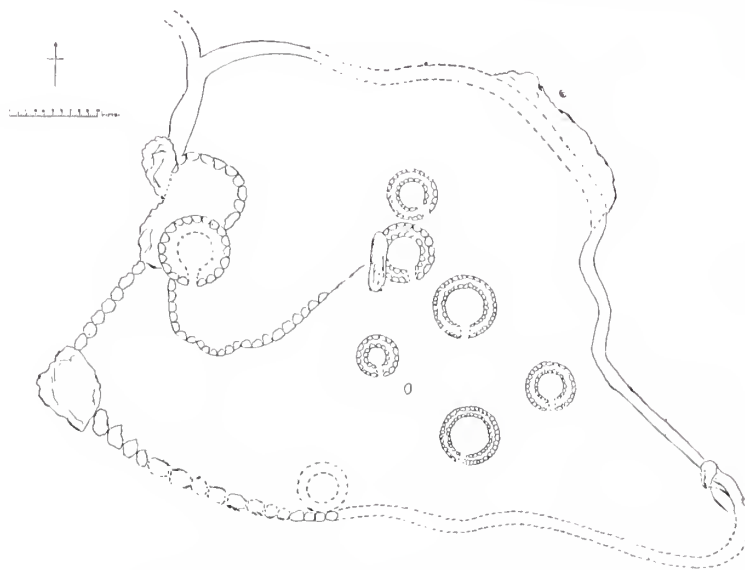



Fig. 20. Distretto presso il Nuraghe di Su Chiai.

nella fig. 22 che mostra la tomba vista dall'ingresso guardando a nord. L'interiore struttura in pietra, di cui parliamo, fu adottata a fine di aumentare la stabilità del muro a secco preso nella sua massa e di diminuire la pressione laterale della riempitura di rottami e di terra che copriva il monumento, quando era in piedi.

Fig. 21. Tomba dei Giganti a Campo Su Chiai.

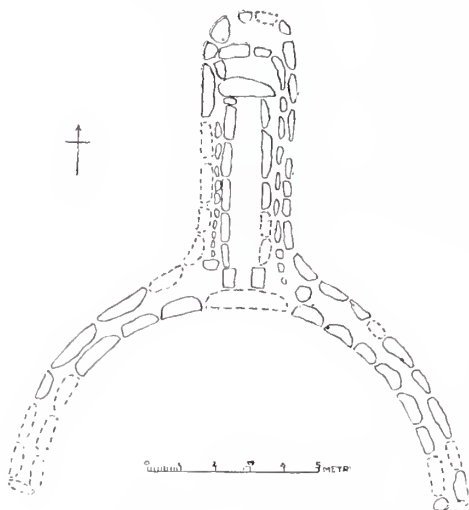
La fig. 23 mostra gli avanzi della tomba guardando a sud col Nuraghe di Su Chiai sulla sua altura nello sfondo. Questo disegno illustra molto bene il contrasto su cui ho insistito fra la diversità della positura scelta pel Nuraghe e quella scelta per l'ultima dimora dei trapassati. L'una è fiera e dominante, l'altra appartata e spira pace. Nello stesso tempo la figura fa spiccare la vicinanza della abitazione e della tomba, che a sua volta dipende dall'intima relazione dell'una con l'altra.

Mi sono già riportato al caso del Nuraghe e della Tomba dei Giganti di Noedda come un esempio di accoppiamento, nel quale non potrebbe esistere dubbio di sorta

Fig. 22. Tomba dei Giganti a Campo Su Chiai.

Fig. 23 — Tomba dei Giganti a Campo Su Chiai.

che la tomba appartiene al Nuraghe. A Noedda infatti i due monumenti sono così completamente isolati da non trovarsi nessun'altra costruzione visibile tutt'all'intorno.

Del resto, nel caso del Nuraghe di Su Chiai abbiamo presente un altro fatto che, a meno che non apparisse per nuovi scavi, non si potrebbe osservare a Noedda. Questo nuovo fatto è il villaggio del Nuraghe. Resta ora a vedere come la popolazione del villaggio seppellisse i suoi morti. Li seppelliva anch'essa nelle Tombe dei Giganti? In altre parole, corrispondentemente alle case del villaggio o della città, si trovano mai Tombe dei Giganti a gruppi in guisa da formare un vero cemeterio? La risposta è decisamente negativa: non esiste nulla di somigliante a una necropoli di Tombe dei Giganti in nessuna parte in Sardegna. Possiamo solo concludere, che la popolazione del villaggio dava ai suoi morti qualche altra sepoltura che non era però quella delle Tombe dei Giganti. D'altra parte le Tombe dei Giganti, che occorrono quasi sempre isolate, dobbiamo sempre più attribuirle al Nuraghe che si trova loro vicino, anch'esso isolato.

La città Nuragica di Serucci
e la Tomba dei Giganti di Isarus.

Sulla fine di ottobre il tempo cominciò a guastarsi sulla montagna, quindi noi ponemmo fine alle nostre esplorazioni nelle parti alte di Sardegna a causa della stagione, e scendemmo a Iglesias. Qui l'on. T. A. e Lady Idina Brassey ci aiutarono in tutti i modi, non solo offrendoci ospitalità nella loro casa, ma provvedendoci altresì i mezzi di trasporto, automobile e vetture, nelle diverse parti del territorio di Iglesias.

Le autorità delle miniere italiane a Iglesias non si mostrarono meno cortesi e gentili: per non fare altri nomi, ricorderò solo il cav. Sanfilippo, ingegnere delle miniere e ispettore delle antichità d'Iglesias, che pose la sua grande conoscenza del paese a nostra disposizione con una liberalità veramente disinteressata.

Con lui noi visitammo la località di Serucci, presso Gonnesa, per vedere certi avanzi preistorici che egli vi aveva scoperti dieci anni prima, e che non erano altro che una vera e propria città nuragica. Accedemmo al posto dal lato nord-est attraverso una campagna brulla, dolcemente ascendente con alcune terre a prato. Dinanzi a noi sorgeva una caratteristica massa che noi intendemmo dover essere la reliquia d'un Nuraghe. La fig. 24 dà l'aspetto generale della regione per cui passammo con la massa del Nuraghe nello sfondo. Dall'alto di essa si scorgono le rovine della città, come appaiono nella fig. 25, allargandosi a ovest su grande spazio di un terreno che scende verso tramontana, ed è fiancheggiato dalla rasa campagna a sud.

Oltre la città, a occidente si stende una bassa collina allungata nella direzione da nord a sud, col nome locale di Isarus. Quivi il cav. Sanfilippo ci disse, che egli contava

Fig. 24. La regione di Serucci.

di trovare la necropoli della città e noi, venutivi dopo, trovammo difatti sulla vetta del poggio una Tomba dei Giganti che stava, senza dubbio, in relazione col Nuraghe.

Fig. 25. Le rovine della città nella regione di Serucci.

Tutta quella importante zona di monumenti deve evidentemente riguardarsi come legata da vincoli col mare vicino; infatti a poca distanza verso nord-ovest si trova la non spregevole baia di Porto Paglia.

Poi visitammo la città stessa più dettagliamente. A prima vista non sembrava che una confusione di blocchi di trachite coperti da un rigoglio di fitti lentischi e di

Fig. 26. Una casa nella città del Nuraghe di Serucci.

altre piante. Subito però incominciammo a distinguere i perimetri di abitazioni circolari che erano tanto vicine le une alle altre, che i muri delle abitazioni contigue qua e là si toccavano.[1] La meglio conservata di queste abitazioni si vede nella fig. 26 presa dal lato sud-est. Essa trovasi in una posizione importante all'orlo della città verso mezzogiorno, a circa metà strada fra il Nuraghe e l'estremità occidentale della città. (Come hanno dimostrato le ulteriori ricerche del cav. Sanfilippo, l'uscio di queste abitazioni, come in questo caso, guarda costantemente a sud, cosicchè il quartiere

[1] Dalle ulteriori ricerche del cav. Sanfilippo, mentre tracciava la pianta del posto, risultò che alcuni dei perimetri si congiungevano in qualche parte assieme, formando come stanze di una casa.

meridionale di queste città, quasi in vicinanza immediata del Nuraghe, dev'essere stata la più desiderabile posizione per residenza). La porta della nostra casa rimane intatta con l'architrave ancora a posto.[1] Si possono ancora rintracciare da cinque a otto filari di pietre, i quali, visti dall'interno come nella fig. 27, mostrano una curva, così esternamente come internamente, all'indentro verso la sommità. Questa curva

Fig. 27. Una casa nella città del Nuraghe di Serucci (veduta dall'interno).

indica, che le abitazioni finivano in alto a *tholos*, secondo il principio del finto arco fatte come i Nuraghi stessi.

Del resto le mura in basso hanno solamente uno spessore di circa m. 1,70. Si tratta d'uno spessore molto comune, e corrispondentemente ad esso non si trova mai traccia di scala nell'interno del muro, il che è invece un tratto caratteristico

[1] La larghezza all'esterno della porta superficialmente sopra la soglia era m. 1.26 e andava crescendo all'interno fino a raggiungere circa m. 1.50. Al di fuori la larghezza sotto l'architrave era di m. 1.20. La porta aveva un'altezza di m. 1.35 da terra. La sua altezza totale fu poi calcolata dal cav. Sanfilippo in m. 2.10. Egli anche trovò, che la larghezza della soglia dalla parte esterna era di m. 1.40, dall'interna m. 1.60. Il diametro interno del Nuraghe dal Sanfilippo è dato di m. 6.70.

del Nuraghe in Sardegna. Perciò s'è generalmente ritenuto che le abitazioni attorno al Nuraghe non fossero che pianterreni di case senza piani superiori.

Oltrepassando la città verso occidente si arriva a un basso prato di carattere paludoso attraversato da una specie di strada a guisa di aggere in pietre coperta d'erbacce. Essa potrebbe essere l'avanzo d'una via che salisse al colle Isarus, della stessa epoca che la città preistorica. Questo passaggio visto guardando a oriente

Fig. 28. Passaggio presso la città del Nuraghe di Serucci.

dal colle stesso appare nella fig. 28. Nello sfondo si scorge la città del Nuraghe colla mole del castello poco oltre a destra.

Presso la vetta del basso poggio, ma a fianco della città e bene in vista del Nuraghe giace la Tomba dei Giganti di Isarus nascosta fra un monte di lentischi e di altre piante. La sua orientazione è da nord a sud colla fronte un poco a sud-est. La fig. 29 mostra la pianta della tomba che è ben conservata, pur mancando il lastrone in cui s'apriva la porta, il lastrone di fondo e tutti i lastroni di copertura. La cella della tomba è di m. 9,70 in lunghezza e m. 1,10 in larghezza. La struttura della cella è in pietre disuguali tagliate, murate a secco in rozzi strati. Il materiale usato è la pietra trachitica porosa di un rosso grigio proprio del luogo, con cui fu costruita

anche la città. L'isolamento della Tomba dei Giganti sulla sua altura era completo. Non si scorgeva tutt'all'intorno nessuna indicazione che accennasse a una molteplicità di tombe sul tipo di quelle dei Giganti in corrispondenza colle abitazioni della città. Quindi la sola conclusione ragionevole era che la popolazione della città seppelliva diversamente e più semplicemente, e che la Tomba dei Giganti apparteneva agli abitanti del Nuraghe. All'isolamento della singola Tomba dei Giganti su un rialzo, mentre potrebbe bene celarsi sotto le erbe un cemeterio con sepolcri d'altro genere, corrispondeva l'unicità del Nuraghe che guardava la città. La relazione dell'uno coll'altra sembra quindi innegabile.

Fig. 29. Tomba dei Giganti ad Isarus.

Per simile relazione noi ci siamo già riportati al caso di un Nuraghe dominante su un contiguo villaggio, che aveva nelle sue vicinanze un'isolata Tomba dei Giganti senza nessun altro sepolcro della stessa specie visibile, che potesse ritenersi appartenente alla popolazione del villaggio. Questo accadeva a Su Chiai nel territorio di Lanusei. La conclusione in questo caso era, che l'isolata Tomba dei Giganti poteva appartenere solo al Nuraghe, mentre la popolazione del borgo seppelliva in qualche altra maniera meno monumentale, maniera che non era quella della Tomba dei Giganti. Questo curioso fenomeno si ripete a Serucci su più larga scala. Qui di nuovo abbiamo il singolo Nuraghe con la singola Tomba dei Giganti corrispondente ad esso, e qui di nuovo abbiamo il villaggio o la città del Nuraghe che deve avere avuto una corrispondente necropoli che gli faceva riscontro. Di questa non si vedeva traccia sopra terra; ora monumenti sepolcrali sul tipo delle Tombe dei Giganti sono di un così spiccato carattere e tanto cospicui colle loro parti sopra terra, da essere assai poco verisimile, che non ne rimanesse più nessuna traccia, se avessero originariamente corrisposto per numero alle abitazioni nella città. La miglior conclusione possibile anche in questo caso è, che la popolazione della città seppelliva in qualche altra forma sotterra, e che così il cemeterio corrispondente a questa città deve ancora scoprirsi. Considerando la grandezza e l'apparente prosperità di questa città, tale scoperta sarebbe della più alta importanza per illuminarci sulla civiltà della Sardegna all'epoca dei Nuraghi. [1] Ed

[1] Non vogliamo davvero qui dire, che nulla di questa specie ancora non sia stato messo in luce in Sardegna. Così, per esempio, lo scavo regolare del cemeterio a camere sepolcrali di Anghelu Ruju ha dato

Fig. 30. Tomba dei Giganti ad Imbertighe.

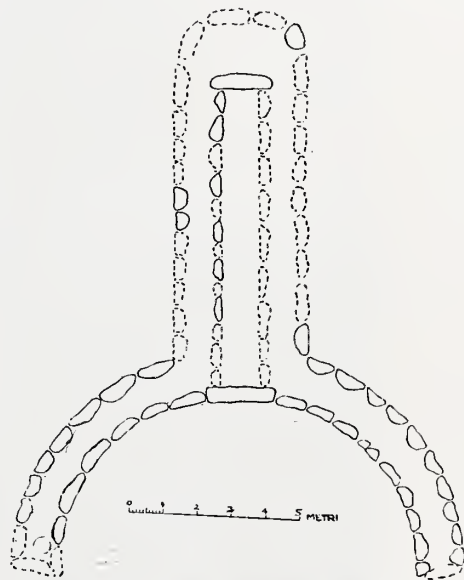
effettivamente è probabile, che la necropoli si trovi dove il cav. Sanfilippo suppone: sul colle non alto a occidente della città, dove fu scoperta la Tomba dei Giganti stessa.

La Tomba dei Giganti e il Nuraghe di Imbertighe presso Borrore.

La domenica 3 novembre io mi separai da Mr. Ashby a Iglesias, e partii per Porto Torres coll'intenzione di fare la traversata in Corsica per una missione archeologica ch'io m'ero assunta sotto gli auspicii del *Carnegie Trust* per le Università di Scozia. A causa d'una tempesta però il battello che fa il tragitto fra l'Algeria e la Corsica passò oltre verso Ajaccio senza toccare Porto Torres, quindi io fui costretto a rimanere una settimana di più in Sardegna. Io mi giovai di questa inaspettata opportunità per visitare alcune Tombe dei Giganti attorno a Borrore. Posi il mio quartiere a Abbasanta. Il mio fine principale, visitando questa parte della Sardegna era quello di vedere la ben nota Tomba dei Giganti a Imbertighe.

Il prospetto di essa è dato dalla fig. 30, e questa è fatta di su una fotografia di P. Mackey che m'ha gentilmente concesso di riprodurla. Il P. Mackey ha visitato tutta la Sardegna; la sua ricca collezione di fotografie non manca di nulla.

Fig. 31. Tomba dei Giganti ad Imbertighe.

La tomba fu molto rovinata, e quasi tutto ciò che ora rimane è il semicerchio frontale e il gran lastrone in cui s'apre la porta, e che si vede nella figura. Nella realtà questo gran lastrone visto di dietro è un tratto caratteristico nel panorama tutto piano a sinistra di chi va da Borrore a Abbasanta. Uno schizzo della pianta della tomba l'offre la fig. 31. La tomba guarda a est. Il materiale di costruzione è la locale pietra vulcanica rosso-grigia di natura tufacea. Il Nuraghe di Imbertighe s'erge su un leggero rialzo rotondeggiante a soli due minuti a piedi dalla tomba verso oriente.

risultati importantissimi, ma in questo caso c'è l'evidente svantaggio, che la necropoli in questione rimane senza il corrispondente villaggio o città. Per questa necropoli, v. *Notizie degli scavi*, 1904, p. 300; *Bollettino di paletnologia italiana*, 1905, p. 176; *Rendiconti del R. Istituto Lombardo*, Serie II, Vol. XXXIX, 1906, pp. 456-460.

La Tomba dei Giganti e il Nuraghe di San Gavino.

La figura 32 rappresenta la Tomba dei Giganti di San Gavino. È stata ritratta da una fotografia di cui io sono anche debitore al P. Mackey. La tomba rimane

Fig. 32. Tomba dei Giganti a San Gavino.

a sinistra della strada da Borrore a Dualche molto vicino alla chiesa campestre di San Gavino. Il gran masso frontale della tomba spicca a distanza per molte miglia

attorno. Rassomiglia moltissimo a quello della tomba più nota di Imbertighe. Uno schizzo della pianta della tomba è dato dalla fig. 33. L'imponente lastrone frontale è ancora intatto, ma quasi tutto il restante materiale del monumento è stato

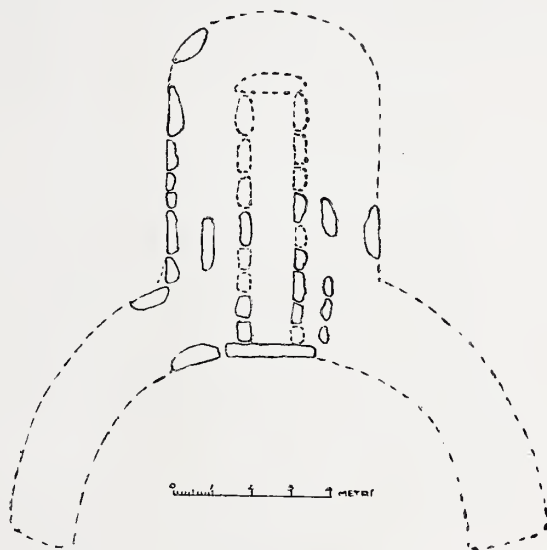



Fig 33. Tomba dei Giganti a San Gavino.

tolto per giovarsene nella costruzione delle dighe circostanti. La tomba guarda a oriente.

Il Nuraghe di San Gavino è a soli pochi minuti a piedi al di là della strada verso sud. È d'un tipo semplice coll'ingresso volto a sud-est. Ad esso senza dubbio appartiene la Tomba dei Giganti.

Conclusione.

Venendo ora a concludere, il risultato delle nostre osservazioni, fondato sopra un gran numero di casi è, che le così dette Tombe dei Giganti sono sepolcri di famiglia per gli abitanti dei Nuraghi. Ciò noi riteniamo che possa dedursi dalla costante relazione in cui quelle due specie di monumenti si trovano gli uni rispetto agli altri. La Tomba dei Giganti sta sempre vicina al Nuraghe, è sempre visibile da questo, e giace d'ordinario in un posto tranquillo, appartato, che contrasta decisamente colla positura dominante scelta per l' ubicazione del Nuraghe. Inoltre le Tombe dei Giganti come i Nuraghi guardano quasi sempre a mezzogiorno. Questa orientazione a sud è dovuta alla posizione dei Nuraghi. L'influenza dei Nuraghi sulle Tombe dei Giganti appare anche in un altro modo. Noi vedemmo, che la costru-

zione originale di quelle tombe era a pietroni piantati per il dritto in terra sul tipo dei *dolmen*, da cui le Tombe dei Giganti derivano. Sotto l'influenza dei Nuraghi la struttura di pietre disugualmente tagliate e murate a secco come pure il finto arco appaiono accanto alle costruzioni sul tipo dei *dolmen* a lastroni verticali, senza però far mai completamente sparire queste ultime.

Questa influenza mostra, che le Tombe dei Giganti sono contemporanee ai Nuraghi. La dipendenza dell'una dall'altra specie di monumenti vien fuori anche per un altro verso. Così, per esempio, il Pinza mostra come alcuni oggetti in bronzo e alcuni vasi da lui illustrati nei *Mon. Ant. Linc.*, Vol. XI, pp. 267-70, trovati nelle Tombe dei Giganti siano identici per carattere ad altri oggetti appartenenti alla stessa categoria trovati dentro e presso i Nuraghi. Un'importante scoperta fatta dal Nissardi e dal Taramelli ha un valore grande sotto lo stesso punto di vista. In un pozzo nel cortile del Nuraghe di Lugheras si trovò una pregevolissima serie di vasi, gran numero dei quali sono dello stesso tipo di quelli citati dal Pinza. Il trovarsi questi vasi in un pozzo appartenente al Nuraghe indica subito, che questi monumenti sono non già tombe ma abitazioni umane.

La scoperta della stessa specie di vasi nelle Tombe dei Giganti prova che questi erano contemporanei e legati da relazioni ai Nuraghi. Nuovamente qui la conclusione inevitabile sembra essere che le tombe appartenevano alle persone che abitavano i Nuraghi. Il Pinza non ne trae questa conclusione. Per lui i Nuraghi sono essi stessi monumenti sepolcrali: ma noi abbiamo serie difficoltà ad accettare la sua conclusione. In primo luogo il Pinza ci dà qui una duplice serie di sepolcri con carattere monumentale: i Nuraghi ed oltre ad essi le Tombe dei Giganti. Però non ci dice affatto come accade, che queste due specie di monumenti sepolcrali si trovino gli uni accanto agli altri. Di più il Pinza tace interamente circa la questione delle abitazioni occupate dalle popolazioni dei Nuraghi, supposte tombe, durante la loro vita. Erano queste abitazioni sullo stesso genere dei Nuraghi? D'altra parte in quale specie di abitazioni gli abitanti delle Tombe dei Giganti passarono la loro vita? Erano le abitazioni in tutt'e due i casi diverse o uguali? Quello che probabilmente avvenne in realtà è questo. La teoria in questione, senza accorgersene, ha duplicato i suoi sepolcri in modo che lascia i sepolti nell'una o nell'altra foggia senza corrispondenti abitazioni. Se invece noi consideriamo le Tombe dei Giganti da sè sole come i luoghi di sepoltura degli abitanti dei Nuraghi, sparisce ogni difficoltà d'un colpo, e ritroviamo le smarrite abitazioni.

Roma, febbraio, 1908.

Duncan Mackenzie.

UNA FIBULA ROMANA CON ISCRIZIONE.

Il ch. prof. Emilio Costa della R. Università di Bologna fece eseguire parecchi anni addietro un saggio di scavo in un fondo situato presso un suo podere nel Parmense alla superficie del quale apparivano spesso, durante i lavori agricoli, avanzi di antiche abitazioni.

Com'egli gentilmente mi comunica « il fondo chiamasi *Petrignano* nel Comune di Cortile San Martino, provincia di Parma, ed appartiene alla Congregazione di Carità di San Filippo. È adiacente ad uno dei numerosi cardini tuttora esistenti dell'antica divisione colonica di Parma, al nord della città, e precisamente a quello che serve oggidì di strada denominata della *Burla*. Il punto ove fu fatto lo scavo dista dalla strada un centinaio di metri ».

Lo scavo venne approfondito fino a m. 1.20 ed il prof. Costa rinvenne « molte macerie di un piccolo edifizio rustico con residui d'incendio, e sotto le macerie alcuni utensili rustici (una scure ed una falce messoria, coltelli, ecc.), frammenti di anfore e di patere di grezza fattura, frammenti di fiale pure di vetro grezzo, una trentina di monete in bronzo comunissime di Antonino Pio ed un denaro di Gordiano Pio ».

Il prof. Costa mi diede inoltre gentilmente ad esaminare altri pezzi fra cui tre chiavette di ferro, frammenti di vaso di vetro color verdognolo ornato alla superficie di grandi baccellature, la metà di un calicetto di terra bruna con labbro in fuori, un frammento di coppa oppure di coperchio di terra rossiccia con larga costa orizzontale presso il labbro, oggetti tutti proprî dell'età romana.

Il più interessante però di tali oggetti è una fibula di bronzo a laminetta piegata ad arco semicircolare con spillo a cerniera (fig. 1). Questa è sormontata da una fascetta sulla quale leggesi una iscrizione AVCISSA già nota per altri esemplari rinvenuti in diverse località, assai distanti fra loro.

Nel 1896 il prof. Holshausen diede l'elenco di tutte le fibule allora note che portavano tale iscrizione [1] indicandone i luoghi ove si rinvennero oppure esistono. Credo utile far conoscere tale elenco aggiungendovi poscia gli altri esemplari

[1] Holshausen, *Verhandl. d. Berliner Gesellschaft f. Anthr.*, 1897, p. 286.

consimili rinvenuti dopo il 1896. Fino a quell'anno tali fibule ascendevano al numero di undici ed erano:

1° *Marzabotto*, pubblicata dal Gozzadini (fig. 2); [1]

2° *Museo di St. Germain en Laye*; [2]

3° Museo di *Treviri*, rinvenuta presso la città romana di Treviri (Augusta Trevirorum); [3]

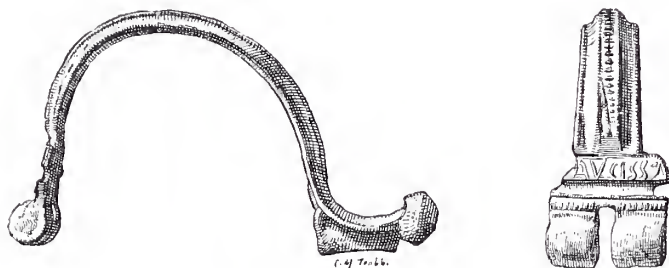



Fig. 1. Fibula di Parma.

4° Museo di Storia naturale a *Vienna*, proviene dalla città romana di Siscia nella Pannonia; [4]

5° In possesso del sig. Fliedner ad *Alsey*, proviene dalla provincia dell'Assia renana, rinvenuta probabilmente presso Alzey; [5]

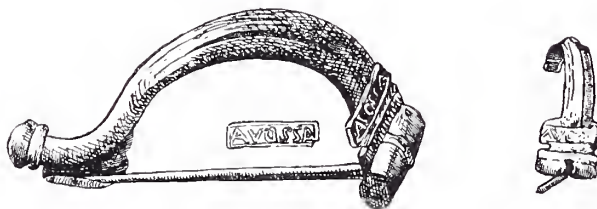



Fig. 2. Fibula di Marzabotto.

6° Museo di *Berlino* per l'istruzione del popolo, trovata nel Caucaso; è identica per forma a quella del sig. Fliedner; [6]

7° Museo di *Berlino* per l'istruzione del popolo, rinvenuta ad Hissarlick nello strato romano delle ruine di Troja; [7]

8° Antiquarium di *Berlino*, pubblicata dal Friederichs *Kleinere Kunst* n. 263; [8]

[1] Gozzadini, *Di un'antica necropoli a Marzabotto nel Bolognese*, 1865, tav. 17, n. 17, p. 31.

[2] Holshausen, op. cit., p. 287.

[3] *Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst*, Trier, 1884, p. 186.

[4] *Corpus Inscript. Latin.*, vol. III, supplement. numero 12031, 18.

[5] Holshausen, op. cit., p. 286.

[6] Holshausen, op. cit., p. 288.

[7] Holshausen, op. cit., p. 288; Dörpfeld, *Troia und Ilion*, 1902, vol. I, p. 414, fig. 437.

[8] *Corpus Inscription. Latin.*, vol. XV, n. 7096 *a* 2.

9° Altra simile pure nell'Antiquarium di *Berlino* nella quale l'iscrizione presenta la prima vocale *A* senza il tratto orizzontale; [1]

10° *Olimpia*, rinvenuta ivi e pubblicata dal Furtwängler (*Olympia*, vol. IV, p. 183, nota 1); [2]

11° Museo di *Napoli* (C. I. L., vol. X, n. 8072, 22).[3]

In questi ultimi anni si sono aggiunti altri sei esemplari di cui tre citati nell'*Instrumentum* del C. I. L., vol. XI, p. 1209, n. 67192 e rinvenuti od esistenti:

12° A *Castel d'Asso* presso Viterbo, già in possesso dell'ispettore Bazzichelli;

13° A *Firenze*, di provenienza sconosciuta; [4]

14° In *Arezzo*.

Gli altri tre esemplari sono ricordati nel C. I. L., vol. XI, n. 7096 come rinvenuti:

15° presso *Roma* nella via Nomentana; [5]

16° nel Tevere in *Roma*, conservata nel Museo nazionale delle Terme;

17° in *Roma*, in possesso del barone Meester de Rovenstim.

A tutti questi si aggiunge ora l'esemplare rinvenuto

18° presso Parma e posseduto dal prof. Emilio Costa.

Infine il medesimo nome *Aucissa* è forse anche da leggere sopra

19° un frammento di fibula pubblicata dal prof. Bulic nel *Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata*, 1901, p. 141, e sulla quale egli lesse IVSSIMI.

Di tutte queste fibule quella di Marzabotto fu la prima ad essere pubblicata. Il Gozzadini diede il disegno della forma a tav. 17, n. 17 della sua prima relazione sulle antichità di Marzabotto, aggiungendovi pure l'iscrizione ch'egli era incerto se dovesse leggersi IΛVCSSΛI. Il Conestabile al contrario l'interpretava per AVƆSSA = *aurssa* lezione riportata anche dal Montelius (*La civilisation primitive en Italie*, p. 18, n. 184). Amendue poi quei dotti la giudicarono etrusca.

Il primo a ritenere romana dell'età di Augusto tanto la fibula quanto l'iscrizione fu il Tischler, che attribuiva al commercio italico romano tutti gli esemplari di questa forma trovati fuori d'Italia.[6]

Parecchi dotti poi: Hubner, Friederichs, Riese, Furtwängler, Schumacher, Olshausen, indipendentemente l'uno dall'altro avevano ritenuto l'iscrizione per romana leggendovi AVGISSA oppure AVCISSA; il qual nome, che senza dubbio è quello

[1] Holshausen, op. cit., p. 288, nota 1.

[2] Holshausen, op. cit, p. 288, nota 1.

[3] Holshausen, op. cit., p. 287.

[4] Garrucci, *Sylloge Inscript. Lat.*, n. 2272, il quale la dice: *Fibula aenea in Etruriae regione reperiri solita.*

[5] *Corpus Inscript. Latin.*, vol. XV, n. 7096, *a* 1; *Bull. dell'Istit.*, 1831, p. 42.

[6] Tischler in Meyer, *Gurina*, Dresda, 1885, p. 29-30; Holshausen, loc. cit., p. 287.

del fabbricante, fu per la prima volta giudicato celtico dall' Hübner. Esso difatti ricorre anche sopra altri oggetti, fra cui un vaso di terracotta trovato in Gallia.[1]

Che la fibula sia del tempo romano risulta già dalla considerazione che alcuni degli esemplari, rinvenuti fuori d'Italia, provengono o da città di origine romana, *Treviri Sciscia*, oppure, come quello d'Hissarlick, da strati romani. Se non si può dare troppa importanza al fatto che parecchie se ne sono trovate pure in Roma, mi sembra al contrario una circostanza quasi decisiva per stabilire l'età, che la fibula parmense di Petrignano, posseduta dal prof. Costa, fu raccolta in mezzo a ruderi, rottami e monete romane del secondo secolo dell'impero. E ciò ben s'accorda con il fatto che il tipo di tale fibula non può essere preromano perchè appartiene all'ultimo periodo detto generalmente *La Tène*, al tempo cioè della trasformazione dello spillo a molla in quello a cerniera.

Difatti dei vari esemplari della fibula *ancissa*, dei quali conosco la forma, soltanto quello dell'Assia renana, ritiene tuttavia qualche cosa del più antico tipo *La Tène*, essendovi la testa, da cui si diparte lo spillo, ancora trattata a *spirale*. Questa però è già difesa da un cartoccio, il quale, in seguito, per naturale evoluzione, riunendosi con la spirale costituirà la *cerniera* quale si osserva negli esemplari di Marzabotto, di Petrignano e d' Hissarlick, e che è propria delle fibule romane di un tempo più tardo.

Da tali considerazioni viene confermata anzitutto l'osservazione già fatta dall' Olshausen, che le fibule con il nome *Ancissa* non sono ricavate tutte da una medesima forma. Questo già si poteva stabilire per la differente maniera con cui negli esemplari fino allora noti era scritto il nome *Ancissa* che in alcuni presenta i due *A* privi dei tratti orizzontali quali osservansi in altri, ad esempio quelli del Caucaso e di Marzabotto, mentre in una delle fibule di Berlino fra V ed il C avvi un punto che manca negli altri esemplari.

Vi si aggiunge ancora il fatto che non tutte le fibule *ancissa* hanno le stesse dimensioni[2] e che quella dell'Assia renana ha la testa trattata ancora a *spirale*.

L'ultima particolarità è prova non dubbia che l'esemplare renano è il più antico per età, fra quelli finora conosciuti od almeno di quelli di cui conosco la forma; ciò che costituirebbe un altro argomento per credere che l'officina donde uscirono le varie fibule di *Ancissa*, debba cercarsi fuori dell' Italia, probabilmente nella Gallia, forse a Treviri, donde si sparsero e penetrarono in Germania, in Italia, nella Pannonia, in Grecia (Olimpia), nell'Asia Minore (Troja) e nel Caucaso.

[1] *Corpus Inscript. Latin.*, vol. XIII, parte terza, numero 219, ove si ricordano pure fibule in bronzo della Gallia con lo stesso nome.

[2] Quella del Caucaso per esempio, come riferisce lo Holshausen, ha l'arco della fibula più stretto che non quello dell'Assia renana, e l'esemplare di Troja è assai più piccolo che non quello di Marzabotto e di Petrignano.

Abbiamo quindi un' idea della rapidità con cui gli articoli industriali all'epoca romana si diffondevano nelle regioni anche più lontane; diffusione senza dubbio dovuta al commercio, ma alla quale possono pure aver potentemente contribuito gli eserciti romani per le continue loro dislocazioni da un'estremità all'altra dell' impero.

La varietà poi di forme e più di particolari nelle fibule di *Aucissa* ci obbliga ad ammettere una certa durata di tempo in cui esse continuarono a fabbricarsi dalla medesima officina.

All'esemplare di Marzabotto il Tischler assegnava l'età di Augusto: ma forse tale data è troppo antica. Io sono d'avviso che la fibula a cerniera abbia cominciato ad usarsi in tempo più tardo, nella seconda metà del primo secolo dopo Cristo e che fino a quel tempo anche in Italia, almeno in quella superiore, ed al di là delle Alpi abbia continuato l'uso della fibula a spirale.

Ecco i fatti su cui si fonda questa mia opinione. Anzitutto la fibula di Petrignano fu trovata con una trentina di monete nessuna delle quali era più antica di Antonino Pio.

Oltre a ciò nell'anno 1891 feci estesi scavi a Claterna, città romana fra Imola e Bologna,[1] e fra una ventina di fibule raccolte tre appena erano a *cerniera*, tutte le altre presentavano la testa a spirale e spettavano al tipo che si direbbe ultimo periodo *La Tène*,[2] e Claterna fondata prima della guerra sociale durò fino a tutto il IV secolo dopo Cristo[3] dal che si deduce la tarda età in fino a cui venne usata la fibula tipo *La Tène*.

Osservazioni analoghe si debbono fare riguardo le fibule rinvenute nel sepolcreto di *Ornavasso*.[4]

Sopra 121 fibule del sepolcreto a *Persona*, il quale durò fino all'anno 81 d. C., se ne trovarono con la cerniera soltanto 11 di bronzo e 2 di ferro; tutte le altre erano a *molla* ossia a spirale: il che costituisce un'altra prova dell'età relativamente tarda in cui nel corredo ornamentale s'introduce la fibula a cerniera, età che, ripeto, credo si possa fissare nella seconda metà del primo secolo dopo Cristo.

[1] *Notizie degli scavi,* 1892, p. 143.

[2] Quattro delle fibule tipo *La Tène* di Claterna sono identiche a tre altre rinvenute in tombe del sepolcreto di Idria presso Bača in Gorizia e pubblicate dal ch. I. Szombaty nel suo lavoro su quel sepolcreto, *Das Grabfeld zu Idria bei Bača*, figg. 123, 130 A, 202. È assai degno di nota che anche in questo sepolcreto di Gorizia rarissime, otto in tutto, sono le fibule a cerniera, tutte le altre sono a doppia spirale. Per questa ragione mi pare che l'età in fino a cui ha durato quel sepolcreto, che sarebbe l'epoca di Augusto quale gli viene assegnata dall'autore, dovrebbe essere abbassata almeno alla fine oppure alla seconda metà del primo secolo dopo Cristo.

[3] Bormann, *Corpus Inscript. Latinarum*, vol XI, p 128.

[4] Bianchetti, *I sepolcreti d'Ornavasso,* in *Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la prov. di Torino*, vol. VI.

Nè all'assegnazione di tale data può presentare alcun ostacolo l'esemplare di Marzabotto, stazione la quale è fin qui conosciuta come risalente all'epoca etrusca (v secolo av. Cristo) e durata fino al tempo in cui i Galli furono espulsi dal territorio felsineo (196 av. Cristo). Già il Tischler avea detto ch'essa non avea nulla di comune con le antichità etrusche: ma ora si può aggiungere che non ha nulla a che fare con Marzabotto. Essa non è il risultato di scavi regolari fatti in quella stazione, ma già esisteva in quel Museo prima dell'anno 1865, quando il Gozzadini pubblicò il suo primo volume sulle antichità in esso conservate. Ora è degno di nota quanto lo stesso Gozzadini scrive a p. 2 della sua opera, sopra l'origine e la formazione di quel Museo.

« Dal 1831 in poi (cioè da quando il podere diventò proprietà del conte Giuseppe Aria) tutte le anticaglie che a caso e specialmente nei lavori agrarii o di abbellimento della villa vennero in luce, tutte gelosamente furono da lui conservate e custodite ».

A questa età adunque dovranno essere riportate anche tutte le fibule a cerniera insignite col nome del fabbricante *Aucissa*.

Senonchè il conte Giuseppe Aria ciò faceva non soltanto per gli oggetti antichi che si venivano raccogliendo nel suo podere di Misano (Marzabotto) ove estendevansi l'abitato ed il sepolcreto etrusco, ma anche per quelli casualmente trovati negli altri suoi poderi che avea a Panico, Canovella, Venola ed altrove.

Da Canovella provengono le numerose fibule tipo Villanova conservate in quel Museo.[1]

A Venola esisteva una stazione romana perchè ivi nel 1883 si rinvenne la statuina in piombo di tipo policletec da me pubblicata negli *Atti e Memorie della Deputazione*.[2] Oltre ciò nel Museo di Marzabotto erano pure rimasti taluni oggetti piceni di Numana acquistati dal conte Pompeo Aria, che fece poi trasportare nel suo palazzo a Bologna. Di quegli oggetti, che il Gozzadini avea ritenuti e pubblicati come etruschi, ho trattato recentemente altrove.[3]

Tutti questi fatti dimostrano che la fibula col nome *Aucissa*, quantunque conservata nel Museo di Marzabotto, proviene da un'altra località, molto probabilmente da Venola, in ogni caso da un podere del conte Aria ove dovea esistere una stazione romana.

† E. Brizio.

[1] *Atti e Memorie della R. Deputaz. di storia patria per le prov. di Romagna*, 1880, p. 219.

[2] *Atti e Mem. della R. Dep. di St. P. per le prov. di Romagna*, 1883, p. 329 con una tavola.

[3] *Notizie degli Scavi*, 1903, p. 86 e 87.

ISCRIZIONE NAPOLETANA.

Le epigrafi, che ricordano la istituzione napoletana delle fratrie, sono poco numerose, e son tutte raccolte nel *Corpus inscriptionum graecarum*, riprodotte poi dal Kaibel nelle *Inscriptiones gr. Italiae Siciliae*, etc.[1] e quella di *Publius Sufenas* nel Wilmanns *Exempla*, n. 664.

A queste, debbonsi aggiungere, il frammento pubblicato dal ch. prof. De Petra nella *Napoli greco-romana* del Capasso (p. 181):

. . . PRIMO . . . .
. . . DEMARC . . . .
fr. ΞTARCHO . . .
. . . L · ITEMQ . . .
S · QVI · VIXIT . . .
. . . M · VI · CLVVI*us*
*et c*LVVIA · SEVE*ra*
. . . . INCO*mparabili*

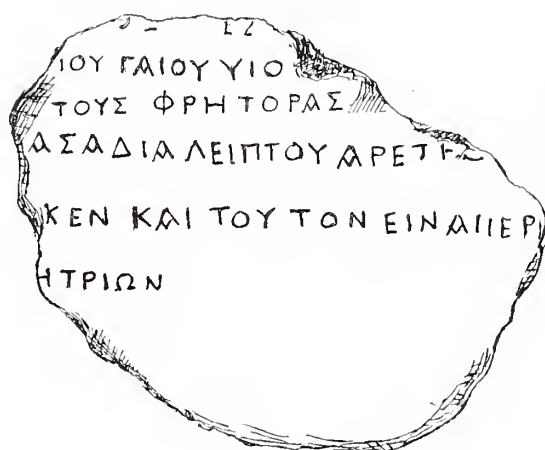
l'altro, edito dal prof. Sogliano, nelle *Notizie degli scavi* a. 1900, p. 269, nel quale è ricordata la fratria degli Euboici:

CELA
IMITABILI DEMARCHIO
PLVRIMIS AETIAM · AT · Q·
INSIGNIBVS MERITIS
PRAECLAROQ FRETORES
EVBOIS VERE DIGNISSIMO

e questo che ora pubblico, e che è stato finora inedito.

[1] 1. Ἀρισταῖοι C. I. Gr. 578, I. N. 3245 K. 759. — 2. Ἀρτεμίσιοι C. I. Gr. 5798 K. 744. — 3. Εὐμηλεῖδαι C. I. Gr. 5805, 5787, K. 715, 748. — 4. Εὐνοστίδαι C. I. Gr. 5818 K. p. 191. — 5. Θεωτάδαι C. I. Gr. 5784 K. 723. — 6. Κρητόνδαι? K. 743. — 7. Κυμαῖοι C. I. Gr. 5788, K. 721. — 8. Οἰνωναῖοι C. I. Gr. 5797, K. 421. — 9. Παγκλεῖδαι C. I. Gr. 5789, K. 741. — 10. χ senza il nome della fratria) C. I. Gr. 5802 b, 5869, K. p. 714.

Da poco, è venuto a mia conoscenza, avendolo trascritto, alcuni mesi or sono, in un negozio di antichità, ma suppongo che, già da tempo, sia venuto alla luce, e che sia stato ritrovato, nei lavori pel risanamento edilizio della nostra città, e poscia abbandonato, in qualche deposito di marmi ed altri rottami. La lapide, quasi certamente, fu adoperata come materiale da costruzione, ma per la sua spessezza, ha dovuto appartenere ad una qualche base di monumento.

Malauguratamente, è rotta, e ci resta quindi ignoto il nome della persona, che si volle onorare; e sconosciuto del pari ci è quello della fratria, alla quale fu ascritta. Ma le due parole, che in essa chiaramente si leggono: Φρήτορας e (Φ) ρητριῶν, costituiscono il pregio di questo lacero frammento. Misura m. 0.40 × 0.30 e 00.5 di spessezza.

. . . . . .
. . . ιου Γαιου υἱοῦ | τοὺς Φρήτορας... | (τ)ας
ἀδιαλείπτυ ἀρετῆ(ς) | (ἕνε)κεν καί τοῦτον
εἶναι ἱέρ[1] | (Φρ)ητριῶν.

La forma dei caratteri, e l'onomastica, mi fanno assegnare l'epigrafe all'epoca imperiale; ed è questa, un'altra prova che, a Napoli, la lingua e le istituzioni greche si conservarono, fino ad un'età molto tarda.

Napoli, marzo, 1908.

L. Correra.

[1] Pe' sacerdoti delle fratrie v. Ἐφ. ἀρχ. 1888, p. 3 e F. Schoell in *Ber. d. bayer-Akad.*, 1889, p. 8.

ANFORA DEL MUSEO PROVINCIALE DI BARI.

L'anfora che, col gentile permesso della direzione del Museo di Bari, di cui ora fa parte, si pubblica qui per la prima volta (fig. 1), è stata ricomposta da numerosi frammenti, provenienti da Ceglie del Campo ed acquistati dal Museo medesimo nell'autunno del 1906.[1] Nei caratteri stilistici e nella forma, detta volgarmente a mascheroni, si rivela ineccepibile la sua pertinenza al gruppo vascolare pugliese, e nel disegno abbastanza accurato, nella scena fortemente animata da patetici contrasti nell'espressione e nell'atteggiamento dei suoi personaggi, non priva di bellezza per il tipo e l'abbigliamento di alcuni di essi, nella profusione degli ornamenti, si sorprende anche l'epoca migliore dello stile medesimo, non posteriore cioè alla metà del IV secolo.

Fig. 1.

I due gruppi in cui si può dividere la rappresentanza sulla faccia principale presentano due scene di gigantomachia. In quello a sinistra (fig. 2) Dionysos, vestito di chitonisco manicato e ricco di ricami, di nebride avvolta e tenuta stretta alla vita dal cinto, clamide

[1] È alta cm. 76,08 ed ha una bocca larga cm. 41,05. Le teste di Gorgoni che in A adornano le volute delle anse sono dipinte in bianco e di tipo non orrido; in B al loro posto le anse sono ornate di ramo di ellera

svolazzante dietro le spalle, con alti stivaletti[1] e capelli sciolti, cinti da lunga benda, è per colpire col manico del tirso un Gigante, di cui ha acciuffata con la sinistra la βαθεῖαν κόμην. Già quasi sopraffatto dal violento assalto divino, il bello e disgraziato giovinetto, caduto sul ginocchio destro e la gamba sinistra distesa, immersa nel suolo fino al polpaccio, con la più viva espressione d'intenso dolore sul volto e nelle contrazioni del corpo, agitando nella destra la spada, e riparandosi col braccio sinistro sollevato ed avvolto nella pelle di pantera, rivolge i suoi sforzi supremi a rendere meno atroce il supplizio di una fiaccola, diretta contro il suo viso da un giovane Sileno,[2] e la ferocia di un leone, che più a destra, con una zampa sollevata, la bocca aperta e la lingua di fuori, sembra ruggisca minaccioso contro di lui. [3]

Nel gruppo a destra (fig. 3) Athena, nel tipo di quella di Ercolano, [4] con elmo fornito di alto lophos, ornato di abbondante cresta, lunghi ed inanellati capelli sciolti sulle spalle, chitone largamente orlato e ricamato con piccole stelle, procede a rapidi passi e vibra un colpo di lancia contro un altro Gigante alle prese con Ercole. In questo gruppo la lotta si svolge più contrastata ed accanita. Il nemico non è qui imberbe e giovane, ma barbato e di aspetto molto feroce e, non ancora abbattuto, più che difendersi minaccia, giacchè colle spalle coperte da una pelle e le gambe

in bianco. Il labbro, verniciato in nero sulla superficie orizzontale, è ornato di ovoletti nella verticale; e sul collo in A al disotto di due rami, di ellera e di mirto con bacche bianche, sono figurati in bianco un cerviatto fra un ippogrifo ed un leone, in B al disotto di un ramo di alloro e di ellera sono un leone ed un ippogrifo del color della creta affrontati e divisi da una pianticella con fiore. Le spalle sono ornate di zone di bastoncelli e di ovoletti, mentre inferiormente la rappresentanza è limitata da zona di meandro intramezzato da riquadri a scacchi, ed al disotto delle anse e sui fianchi del vaso sono le solite palmette intrecciate da spirali. La scena sia in A come in B si svolge in aperta campagna indicata in A da alberetti, e cumuli di sassi ed animata in B anche da un cerviatto, che saltella verso sinistra al disotto di una Menade.

I pezzi perduti non sono numerosi, e facilmente riconoscibili nelle fotografie da noi riprodotte, sulle quali al loro posto compare il colore bianco.

[1] Per questo costume di Dionysos, e la sua derivazione dal teatro confronta: BETHE, *Proleg. z. Gesch. d. Theat. im Alt.*, p. 420 segg.; HUDDILSTON, *Die griech. Trag. im Lichte d. Vasenmalerei* (trad. ted. Hense) p. 43; THRAEMER, in Roscher, *Lexikon*, I, col. 1108. Bisogna però riconoscere col ROBERT, XXIII. *Hall. Winckelmannsprogr.*, p. 17, nota 1, col quale s'incontra il RIZZO, *Rivista di filolog. e d'istr. class.*, XXX, p. 36 dell'estratto, che non in tutti i casi esso è stato ispirato dal teatro.

[2] L'intervento dei Sileni e Satiri nella gigantomachia si deve probabilmente al dramma satirico (O. JAHN, *Philologus*, XXVIII, p. 24). Tale derivazione ci attesta certo la testimonianza di ERATOSTHENES (*Catasterism. fragm. vatic.*, ed. REHM, p. 3) ed il Sileno di EURIPIDE (*Cyclop.* 5) conserva il medesimo carattere comico (ROMAGNOLI, *Stud. it. di filolog. classica*, XXII, p. 132). Ma nelle rappresentanze di gigantomachia non sempre Satiri e Sileni palesano questo loro carattere parodiaco; in alcuni casi, come nel nostro dipinto, essi combattono pur troppo seriamente; (cfr. anche FARNELL, *Journal of Hell. Stud.*, 1883, p. 127; PETERSEN, in *Bullett. della Comm. Com.*, XVII, p. 24 e seg.

[3] Il ROBERT (*Bild u. Lied*, p. 22, nota 20) vede negli animali che nella gigantomachia accompagnano Dionysos i rappresentanti delle sue trasformazioni. Quest'opinione non accettata dall'HEYDEMANN (*Gigantomach. auf einer Vase aus Altamura*, p. 8) a me sembra non trovi una giusta applicazione neanche nel dipinto di Ceglie. L'atteggiamento ed il posto assegnato al leone, ritratto in grandezza naturale, lo fanno apparire come uno degli animali del seguito del Dio, che qui lo aiuta nel combattimento.

[4] FURTWAENGLER, in Roscher, *Lexikon*, I, col. 693.

quasi interamente immerse nel suolo lancia, pare, un sasso contro Ercole, che a sua volta gli ricambia un formidabile colpo di clava. E sembra questa l'arma destinata alla vittoria, laddove l'arco ed i dardi giacciono inoperosi nella sinistra del-

Fig. 2.

l'eroe e la pelle di leone, secondo una moda frequente nell'arte ellenistica, sospesa al suo braccio sinistro, gli copre una metà della spalla.

Risulta dunque evidente, che fra gli Dei combattenti la parte di protagonisti è assunta da Dionysos ed Herakles, il primo coadiuvato dal Sileno e probabilmente dal leone, il secondo da Athena.

Fatto questo che, a parer mio, diffonde sull'anfora di Ceglie un colorito speciale, tanto più significativo, quando lo consideriamo alla luce della contemporanea tradizione letteraria.

Fig. 3.

L'intervento infatti di Dionysos ed Herakles nella gigantomachia, che, secondo c'informano Apollodoro, lo Scoliaste di Pindaro e Diodoro, [1] decise la vittoria degli

[1] Ricordo come APOLLODORO (ed. WAGNER, VII, 6, VI, 2) racconta che agli Dei era stata profetizzata la vittoria sui Giganti, soltanto nel caso che con loro combattesse un mortale, onde Giove mediante Athena fece intervenire nel combattimento Ercole, e che la tradizione riportata dallo SCOLIASTE di Pindaro (*Scholia Vetera in Pindari Nemea et Isthmia*, edizione ABEL, p. 46, 101) e da DIODORO (IV, 15) ci rivela la vittoria divina, legata non pure all'intervento di Herakles, ma di Herakles e Dionysos insieme. Senza dubbio questi scrittori di epoca tarda raccolgono un'antica tradizione ma è anche certo che questa visse ed ebbe maggior diffusione dopo Alessandro.

Dei, ebbe dopo Alessandro il significato eminentemente politico di vittoria sui barbari, cui si deve se anche nelle rappresentanze figurate Dionysos ed Herakles, rassomigliati al re macedone ed ai suoi successori, prendessero, fra gli Dei combattenti, il posto antecedentemente tenuto da Zeus ed Athena.

Rimandando pertanto chi voglia più ampiamente informarsi di questa trasformazione subita dalla gigantomachia durante il periodo ellenistico, alla dissertazione del Koepp, [1] a me piace di richiamare l'attenzione del lettore sull'efficacia con cui il nostro ceramografo ha saputo esprimere nei due episodii da lui rappresentati, quel pathos, direi quasi drammatico, che s'intravede nella prevalenza di Dionysos ed Herakles, quali rappresentanti dell'Olimpo, e l'abbassamento di tono, mi si passi l'espressione, da ciò derivante al divino combattimento. Come la gigantomachia dell'anfora di Ceglie, senza la fastosa partecipazione delle grandi divinità, ci appare meno olimpica delle altre e come per giunta più violente, più appassionate, più umane si palesano nella lotta le nostre due semidivinità! Dionysos combatte col tirso ed Herakles, che di solito a fianco di Zeus ed Athena lancia dall'alto i suoi dardi, [2] qui invece, come sull'anfora di Ruvo ora a Pietroburgo, [3] e nelle altre sue imprese, protetto da Athena, combatte corpo a corpo col suo avversario. [4]

Ma la difficile vittoria, secondo la citata testimonianza di Diodoro, nel mito dei due semidei precede la loro completa divinizzazione. Sopratutto per Ercole il combattimento contro i Giganti rappresenta il suo μέγα ἔργον, che mentre da un lato è forse in relazione con quel periodo di riposo, dall'eroe goduto in compagnia della sua dea protettrice, si connette certo dall'altro con la sua apoteosi. E se ricordiamo la diffusione delle dottrine orfiche, e la loro probabile penetrazione nel culto di Ercole, anch'esso molto diffuso nella Magna Grecia, ci convinciamo altresì, che questi momenti di lotta e di pace nel mito dell'eroe dovevano essere considerati dagli Apuli del IV secolo non indipendenti o in opposizione fra di loro, ma gli uni in naturale successione degli altri. Talchè mi è parso non pure opportuno il connettere alla nostra gigantomachia la serie di pitture vascolari riflettenti questi momenti successivi nel mito di Ercole [5] ma far cosa grata ai miei lettori illustrando con foto-

[1] KOEPP, *De Gigantomach. in poes. artisque monumentis usu*, passim. Confr. anche I. A. HILD, *Gigantes*, in *Dictionn. d. Antiquités* di Daremberg, e Saglio p. 1556.

[2] FURTWAENGLER, *Coll. Sabour.*, commento alla tavola XLIX, L. (Vasi).

[3] OVERBECK, *Kunstmyth. Atlas*, tav. V, 4.

[4] Cfr. in proposito quanto osserva l'OVERBECK (op. cit. testo, p. 369) sull'Ercole dell'anfora di Ruvo.

[5] Per le rappresentanze di Ercole in riposo, confronta FURTWAENGLER, in Roscher, *Lexikon*, I, 2, colonna 2237. Aggiungiamo quella del cratere di Ruvo che noi pubblichiamo ed un'altra su di un vaso della Collezione Caputi di Ruvo (G. JATTA, *Vasi Caputi*, n. 415, tav. VIII). È notevole che in questi vasi dell'Italia Meridionale, Ercole è incoronato da Nike, motivo che probabilmente trovava un fondamento nelle dottrine orfiche, dove la corona era uno dei premi agognati dagli iniziati.

Per le rappresentanze dell'apoteosi e dell'ingresso di Ercole all'Olimpo, GHIRARDINI, in *Rivista di filologia ed istr. class.*, IX, p. 13, segg., dove l'apoteosi è già messa in relazione con la gigantomachia (p. 16).

grafie due di esse ancora inedite[1] (fig. 4, 5). Quale ora il posto che per la sua esecuzione artistica spetta fra le altre rappresentanze di gigantomachia a quella del nostro dipinto?

Anche in siffatta indagine la via ci è stata già tracciata dal lavoro del Mayer,[2] fondamentale per il nostro argomento. E l'anfora di Ceglie senz'altro entra nel novero delle pitture vascolari, già aggruppate da questo autore, [3] rilevantici sin dal V secolo una nuova concezione nelle rappresentanze del combattimento divino, secondo la quale molto probabilmente fu eseguita anche la gigantomachia scolpita da Fidia nell'interno dello scudo della Parthenos. [4]

Il nostro è il secondo esemplare di questo gruppo appartenente all'Italia Meridionale. Ma se l'anfora di Ruvo giustamente ha potuto essere tacciata dal Mayer [5] di ambiente torbido, quella di Ceglie invece ci presenta nel suo insieme più armonico una più diretta dipendenza dai vasi di bello stile.

La disposizione delle figure, in essa rappresentate su di un piano accidentato, è eminentemente pittorica, e negli Dei, combattenti dall'alto in basso, e nei Giganti con le estremità inferiori ancora immerse nel suolo, è con la massima evidenza espressa l'idea dell'irruzione de' figli di Gea contro la sede degli Olimpici. Al che si può aggiungere, che il gruppo del Dio, combattente in rapida mossa da sinistra a destra e che dall'alto acciuffa per i capelli il Gigante caduto sul ginocchio, con la gamba libera distesa, puntellata al suolo, ricorre ben due volte sull'anfora di Melo, ora al Louvre, dove lo schema del Gigante caduto si ripete tre volte, [6] mentre le insignificanti divergenze formali fra questi gruppi e quello della nostr'anfora si spiegano facilmente per le esigenze della rappresentanza e per l'influsso degli originali

[1] Questi due crateri a campana appartengono alla Collezione Jatta di Ruvo. Quello con Ercole incoronato da Nike (*Cat.* n. 545) è alto cm. 34 con bocca larga 38 cm. Sull'orlo esterno del labbro è un ramo di lauro, sotto le figure meandro intramezzato da riquadri con croci, sotto le anse palmette. In A, Ercole perfettamente nudo, sebbene di aspetto giovanile ed imberbe, rivela nello sguardo e nella profonda ruga della fronte un'intensa espressione patetica; si poggia con la schiena sulla clava, da lui sostenuta con la sinistra e nella destra ha il turcasso. Nike è alata e vestita di lungo chitone cinto, ripiegato in apoptygma, con collana e sphendone. Athena con lungo chitone ed himation avvolto intorno alle gambe, egida ornata di gorgoneion, elmo sul capo e con lunghi e sciolti capelli è seduta poggiando la destra sullo scudo rotondo e sostenendo nella sinistra una lancia puntellata al suolo. In B quattro giovanetti ammantati.

Il cratere con l'apoteosi di Ercole (*Cat.* n. 422, GHIRARDINI, op. cit., p. 21) è alto cm. 21,05 ed ha una bocca larga cm. 38,03. Sull'orlo esterno del labbro presenta un ramo di mirto con bacche, sotto le figure zona di meandro con croci, nell'attacco delle anse alla pancia piccole zone con ovoletti, e lateralmente sotto le anse palmette sovrapposte. In B tre giovanetti occupati in esercizio della palestra nudi e col capo cinti da benda bianca. Il disegno su questa faccia è molto più trascurato che sull'altra.

[2] M. MAYER, *Giganten und Titanen in d. antik. Sag. u. Kunst.*, Berlino, 1886.

[3] MAYER, op. cit., p. 353. Si può ivi vedere la bibliografia di questi vasi.

[4] KUHNERT, in Roscher, *Lexikon*, l. 2, col. 1261; MAYER, op. cit., p. 268 segg.; ROBERT, *Arch. Zeitung*, 1884, p. 47; *Arch. Märchen*, p. 24, n. 1.

[5] MAYER, op. cit., p. 361.

[6] Esso poi è generale nella coppa di Aristophnaes ed Erginos.

medesimi. È evidente che il movimento del braccio destro di Dionysos, maneggiante a guisa di lancia il suo lungo tirso, non poteva coincidere con quello di Hermes e Persephone dell'anfora di Melo, combattenti con una corta spada, in quel che il motivo del braccio avvolto nella pelle, mancante agli avversarii di Hermes

Fig. 4.

e Persephone, è stato aggiunto nel giovane Gigante del nostro dipinto, perchè l'artista non ha saputo sottrarsi all'attrattiva di riprodurlo. Questi due motivi, a dir vero, rappresentano per la nostra gigantomachia la caratteristica di famiglia la più spiccata ed indiscutibile. Giacchè a niuno sfugge quanto essi fossero prediletti ai pittori di gigantomachie sui vasi di bello stile; predilezione d'altronde ben giustificata. Chi infatti non vi riconosce un nobile retaggio, che ai ceramografi attici procedeva dalla grande pittura? È forse necessario ricordare qui la ricorrenza schematica del gruppo di Dionysos ed il Gigante imberbe nell'amazzonomachia, scol-

pita sulla superficie esterna dello scudo della Parthenos, [1] ed insistere sulla frequenza con cui il motivo del braccio sollevato ed avvolto nella clamide è riprodotto

Fig. 5.

dalle pitture vascolari, la cui attinenza con la grande pittura non può essere dubbia? [2] L'influsso però de' vasi di bello stile nell'altro gruppo del nostro dipinto si avverte

[1] COLLIGNON, *Hist. d. la Sculpt. grecque*, I, p. 545, nota 1.

[2] Fra gli altri esempi scelgo l'Amazzone Arisstomache dell'aryballo di Cuma (REINACH, *Répert. d. Vases*

soltanto nella maniera come esso è concepito; e mentre Athena ci riproduce un tipo che ispirato probabilmente da un originale pittorico del VI secolo, già molto prima che nell'anfora di Ceglie fu adottato a rappresentare l'Athena gigantoletis,[1] Herakles al contrario presenta nel suo tipo un'impronta ellenistica più spiccata.[2] D'altronde la libertà con cui il nostro ceramografo interpreta i suoi originali, l'incertezza d'indirizzo ch'egli mostra, e l'incrociarsi di differenti correnti artistiche nel suo dipinto non riesce un fenomeno nuovo a chi ha un po' di familiarità con la ceramica pugliese.

Prima intanto di abbandonare i confronti mi sia permesso di notare fra le diverse affinità di tipi, di motivi e di azione[3] che la gigantomachia, da noi edita, rivela con quella dell'ara di Pergamo, l'analogia fra il Gigante imberbe del nostro dipinto e l'avversario di Athena sull'ara, e quella ancora più rimarchevole fra i due Dio-

peints, I, p. 482, e per le sue relazioni con Polignoto: FURTWAENGLER, *Coll. Sabour.*, Introduzione ai Vasi, I, p. 5; ROBERT, *Marathonschlacht*, p. 48) la quale si fa scudo del braccio sollevato ed avvolto nella clamide, la creduta personificazione di Creta sul vaso di Talos (FURTWAENGLER-REICHHOLD, *Griech. Vasenmal.*, I, tavola 38, 39) che adopera tale schermo contro l'aria agitata della corsa, e l'Hermes del vaso di Io della collezione Jatta (fig. 6), per le cui relazioni con la grande pittura si può confrontare il ROBERT, *Nekyia*, p. 44, *Marathonschlacht*, pp. 72, 97, 98, n. 9; RIZZO, *Monumenti antichi de' Lincei*, XIV, p. 13. A cotesto ho voluto aggiungere una fotografia dell' interessante pittura vascolare, non certo per mettere in evidenza il motivo di cui ci occupiamo, ma per emendare la tavola dei *Monumenti* (II, LIX), la quale non la riproduce esattamente. La clamide di Hermes non è su di essa disegnata tutta, anzi una sua piega è ritenuta continuazione dello stelo della canna tenuta da Io, nell'originale dipinta in bianco ed in gran parte svanita. Il gruppo del Satiro e la lepre è riprodotto dalla tavola con poca sveltezza, e molto inadeguatamente per giunta sono da essa rilevati i dettagli delle figure. Sull'originale infatti i capelli sono formati da riccioli non molto lunghi, e ben distinti gli uni dagli altri, e quelli di Argos ed i Satiri da lunghe strisce ondulate. Dalla nostra fotografia sono riprodotti anche con maggior esattezza i ricami dei vestimenti, e le accidentalità del suolo e le piante. Essa senza dubbio dà un più esatto concetto stilistico di questo importante monumento, e convince anche chi non ha potuto esaminarlo direttamente come la data assegnatagli dal DUCATI (*Röm. Mitt.*, XXI, p. 129) sia un po' troppo recente. Che Io abbia la parte superiore del corpo nuda non parmi un argomento decisivo in sostegno di quest'opinione. Ella ha in sostanza il busto nudo, perchè è vestita di solo mantello e belle donne vestite di solo mantello, osserva il ROBERT (XXII, *Winckelmannsprog.* p. 7), non sono rare nell'arte sin dal 430.

Questo motivo poi, come tutti i motivi polignotei, è frequente nelle pitture vascolari dell'Italia Meridionale. Ricordo: Oreste sul vaso dell'Eremitaggio (REINACH, op. cit., I, p. 195) Neottolemo dell'anfora Caputi di Ruvo (non Jatta come vuole il REINACH, opera cit., I, 321) la Menade dell'Idria pubblicata da O. JAHN (*Pentheus und die Mainaden*, tav. II^a).

[1] MAYER, op. cit., pp. 271 e 312. Questo tipo di Athena ricorrre sovente sui vasi a figure nere con gigantomachia ed anche sul vaso di Altamura e sulla posteriore coppa di Aristophanes.

[2] Questo medesimo tipo infatti è adottato anche dal vasaio di Ruvo sulla citata anfora di Pietroburgo e ricorre nell'amazzonomachia della nota anfora di Antigone della collezione Jatta (REINACH, op. cit., I, p. 206). Cfr. anche REINACH, op. cit., I, pp. 139, 384, II, pp. 281, 318.

[3] Ricordiamo che sull'ara Dionysos è accompagnato da Satiri ed afferra con la sinistra il suo avversario, che quivi ricorre anche il motivo di farsi scudo col braccio sollevato ed avvolto nella pelle, e come nel nostro dipinto incontriamo il tipo del Gigante giovane e imberbe e quello barbato e di aspetto selvaggio.

Alcuni di questi motivi si ripetono anche nei Giganti appartenenti all'ex voto di Attalo, come quello del braccio avvolto nella clamide (COLLIGNON, *Hist. de la Sculpture grecque*, II, fig. 260) e se si trova giusta, come a me sembra, l'opinione del KLEIN, (*Gesch. d. griech. Kunst*, III, p. 127) di attribuire all'ex voto il gruppo del Palazzo dei Conservatori (HELBIG, *Führer*[2] I, 618), anche i Satiri come compagni di Dionysos.

nysos. Indiscutibile somiglianza palesano i primi nei tratti quasi efebici del viso, incorniciato in un'abbondante ed inanellata chioma fluente sulla nuca e sulle guance, e nel resto della persona, contorcentesi nello spasmodico dolore della stretta divina, e nel tipo, nell'atteggiamento ed in alcuni dettagli del vestimento, i secondi. Il Dio non soltanto è rappresentato fiorente per gioventù, quale l'*aeternus puer formosissimus*, cui Ovidio cantava *inconsumpta iuventa*, e che sin dal IV secolo trovò ado-

Fig. 6.

ratori in tutti i dominî dell'arte, ma combattendo in corsa veloce, presenta un'identità oltremodo stringente nella mossa, nella clamide, che piegata in arco e svolazzante dietro le spalle, serve di sfondo alla figura, e nelle pieghe dell'orlo inferiore del corto chitone. Sicchè, dunque, il Dionysos dell'anfora di Ceglie è il secondo esempio di questo tipo, analogo a quello dell'ara, ricorrente su pittura vascolare,[1] indice senza dubbio della celebrità dell'originale che ha ispirati i pittori vascolari attici, e gli

[1] Già il MAYER (op. cit., p. 375 segg.) nota l'analogia fra il Dionysos dell'ara e quello del vaso dell'Eremitaggio, con la gara fra Athena e Poseidone. Precedente di cui non ha tenuto conto il DUCATI, dedicando (*Revue archéol.*, 1906, 2, p. 409, segg.) ancora un articolo a tale confronto.

artisti di Pergamo. Poichè, ed è forse anche superfluo il dichiararlo, io son ben lungi dall'ammettere qualsiasi relazione fra gli uni e gli altri al di fuori della comune ed indipendente derivazione dalla medesima fonte artistica. Ma per quanto fortuiti a me sembra che i confronti fra la gigantomachia dell'anfora da noi illustrata e quella dell'ara, andavano rilevati non pure perchè è la prima volta, lo ripeto, che un dipinto dell'Italia Meridionale comporta tali confronti, ma perchè essi insieme agli altri da noi stabiliti con la ceramica attica di bello stile, ci permettono di riconoscere nella gigantomachia dell'anfora di Ceglie un segnacolo sul lungo e diverso cammino percorso in tali rappresentanze da intendimenti artistici della pura arte classica, felicemente irradiantesi dovunque l'animo umano fu riscaldato dal divino e fecondo alito della civiltà ellenica.

* * *

Sul rovescio dell'anfora è rappresentato il thiasos dionisiaco, secondo una concezione ovvia nei vasi di stile pugliese. Intorno al giovane dio, serenamente seduto sulla clamide, con un kantharos nella destra e la sinistra poggiata al tirso, in pacifico colloquio con un giovane Sileno, sostenente un kalathos ed una fiaccola e col capo cinto da una benda bianca (fig. 7), sono rappresentate due Menadi nel massimo eccitamento orgiastico. Quella a sinistra del gruppo centrale (fig. 8) vestita di lungo chitone cinto, sollevando la destra e sostenendo nella sinistra un tympanon corre verso destra, quella a destra invece (fig. 9) corre verso sinistra, impugnando in una mano il coltello e sollevando con l'altra e per le gambe anteriori una lepre (?) uccisa. In guisa che manca ai componenti del thiasos quell'uniformità di azione,

Fig. 7.

dipendente dalla comune eccitazione orgiastica che di solito agita i tiasi dionisiaci sui dipinti vascolari antecedenti al nostro.[1] Fra le sue figure però quelle delle due Menadi attirano soprattutto la nostra considerazione. La seconda di esse anzi mi ha con sì vive tinte rievocata la classica immagine della Menade, tramandataci da Euripide nelle sue Baccanti, che potrei descriverla con le medesime parole del poeta. Essa infatti col πέπλος ποδήρης (v. 833), νεβρίδ' ἐξάψασα χροός (v. 24) anzi con νεβροῦ στικτὸν δέρας (v. 835) c'illustra una di quelle Βάκχαι, αἳ τῆς δε γῆς οἴστροισι λευκὸν κῶλον ἐξηκόντισαν (v. 665) con la chioma ἐπὶ κρατὶ ταναὸν βόστρυχον ῥίπτουσα, invasa dalla voluttà di divorare la carne della selvaggina uccisa, sebbene nel nostro caso non αἷμα τραγοκτόνον (v. 139). Dall'altro canto la nostra figura, come anche l'altra Menade del dipinto, si presta ad un innegabile confronto con un tipo trattato dai Neoattici.[2] Essa anzi è la sola, ch'io sappia, a presentarci in una pittura vascolare il dettaglio del coltello, ed insieme alla Menade della contemporanea idria lucana ora a Monaco[3] offre la più stringente analogia con il tipo in questione. E, sebbene in minor proporzioni, si potrebbe avvicinare anche la Baccante, la quale nella pittura della casa de' Vettii con l'uccisione di Penteo[4] afferra quest'ultimo per i capelli.

Fig. 8.

Orbene se da questi confronti consegue chiara l'esistenza di un medesimo originale così per i pittori vascolari attici, ispiratori a lor volta del pugliese e del

[1] Rapp in Roscher, *Lexikon*, II, 2, col. 2269.

[2] Hauser, *Neuat. Reliefs*, tav. II, tipi 25-52. Secondo l'opinione del Rapp (op. cit., col. 2281) questa Menade, come quella dell'idria di Monaco, ci rievocherebbe la chimairophonos di Scopas. Ma io non credo che queste figure abbiano sì stretta affinità con la concezione di Scopas (cfr. Winter, *L° Winckelmannsprogr*, p. 99, segg.) nè esse corrispondono alla ricostruzione per questa proposta dal Treu (*Mélanges Perrot*, p. 317 e segg.) ritenuta la più verosimile dal Reinach (*Revue d. Étud. Grecques*. XXI, p. 34) anche dopo la critica mossa in questa Rivista dal Loewy (*Ausonia*, II, fasc. I, p. 83, segg.) contro l'identificazione del Treu.

[3] O. Jahn, *Pentheus und die Mainaden*, tav. II.[a]

[4] Sogliano in *Monumenti antichi de' Lincei*, VIII, p. 314, tav. X.

lucano, e per il pittore campano, come d'altra parte per i Neoattici, fino a qual punto essi rischiarano l'ombra addensantesi su tale originale?

Poco fidandomi, francamente, dell'originalità della lastra trovata sull'Esquilino ed ora nel Palazzo dei Conservatori, così strenuamente propugnata dal Winter,[1] credo che la questione rientri nei limiti in cui essa fu lasciata dallo Hauser.

Fig. 9.

Ricordiamo che questo dotto, mentre per altri tipi di stile libero adottati dai Neoattici si riporta ad originali svoltisi su rilievi votivi,[2] a proposito dell'originale del tipo della Menade (25-32) ritiene soltanto con relativa certezza, che esso appartenesse ad un rilievo non posteriore al V secolo, ed a titolo di mera congettura dà luogo ad un monumento coregico, come originale del tipo.[3]

Ora a me sembra che i nostri monumenti aggiungano qualcosa di più concreto a questa intuizione. Giacchè nel delineare con maggior precisione la classe di monumenti, nella quale può ricercarsi l'originale delle figure da noi esaminate, concorre a parer mio anzitutto la loro ispirazione da un tipo trattato dalle Baccanti di Euripide, ispirazione già riconosciuta nell'idria di Monaco[4]

[1] WINTER, op. cit., p. 98, segg.

[2] HAUSER, op. cit., p. 139, segg. Anche il RIZZO riporta l'originale della danzatrice velata ad un rilievo votivo (*Bull. Com.* 1901, p, 228, segg.) L'HAUSER però non consente con lui, supponendo che tale originale rimontasse a Kephisodato il giovane scultore dei rilievi adornanti l'ara del tempio di Zeus Soter ed Athena Soteira al Pireo e ricordata da Plinio (HAUSER, *Jahreshefte*, 1903, p. 102, BRUNN-BRUCKMANN, 598, 599, 600).

[3] HAUSER, op. cit., p. 154, segg.

[4] HUDDILSTON, op. cit., p. 108, segg.

e nella pittura pompeiana[1] e da noi notata nella Menade dell'anfora di Ceglie. E se a cotesto si connette l'attraente ipotesi, secondo la quale il tramite più probabile, per cui la tragedia ha esercitato il suo influsso sulle opere d'arte da essa ispirate, si deve riconoscere nei pinakes votivi dei coregi e poeti tragici, con dipinti e rilievi riflettenti il contenuto della tragedia premiata,[2] è lecito supporre anche una derivazione del tipo della chimairophonos, da uno di questi rilievi, riferentesi probabilmente alle Baccanti di Euripide, ed appartenente alla fine del v secolo, quando il dramma fu appunto rappresentato.

A rendere più valida questa ipotesi vanno acconciamente ricordate anche le osservazioni del Reisch, intorno alla importanza che il thiasos dionisiaco da un lato ed Euripide dall'altro ebbero nelle concezioni degli artisti di questi rilievi.[3]

Pur troppo io non mi illudo di proporre con ciò la definitiva soluzione del difficile problema. Una piena riconferma essa potrà ottenere soltanto dalla scoperta di un rilievo votivo col contenuto delle Baccanti, e riproducente il tipo della chimairophonos, quale noi lo conosciamo attraverso i pittori vascolari ed i Neoattici.

MICHELE JATTA.

[1] TALFOURD ELY, *Archaeologia*, 55^2, p. 314. Giova anche ricordare a tal proposito che in tutte le rappresentanze vascolari ispirate dalle Baccanti ricorre più o meno fedelmente riprodotto il tipo 25-32 dei Neoattici Così sul coperchio di una pyxis del Louvre (HARTWIG, *Jahrb. d. deutsch. arch. Inst.* 1892, p. 154) sulla patera della collezione Jatta (HARTWIG, *ivi*, n. 1) sulla coppa di Napoli (HARTWIG, *ivi*, n. 3).

[2] Questa questione si può vedere riassunta dal RIZZO, in *Rivista di filol. ed istr. class.*, XXX, p. 7, segg. dell'estratto.

[3] REISCH, *Griech. Weihgesch.*, p. 123, 129, segg.

UNA FAVOLA PERDUTA

RAPPRESENTATA SU UNA STELA FUNEBRE.

(Tav. II).

Il monumento riprodotto nella tavola annessa, e che a me sembra di rarità ed importanza veramente singolari, mi colpì subito la mattina del 18 giugno 1906, quando visitai per la prima volta il Museo civico di Cremona, ove si conserva. Secondo notizie attendibili comunicatemi dal r. ispettore onorario cav. ing. Ettore Signori, fu rinvenuto nel febbraio 1892 presso la città, nel « Campo Dosso » in Borgo di Porta Venezia, tra la strada provinciale di Persico e quella di Brescia, che ambedue risalgono probabilmente nell'originario tracciato all'epoca romana. Il campo era di proprietà del sig. Riccardo Gallazzi.

Benchè frammentario, il nostro monumento manifesta subito il suo carattere funebre; è il coronamento, o poco più, di una stela calcarea che doveva contenere una parte inferiore liscia con l'iscrizione, un riquadro approfondito per la rappresentanza figurata a basso rilievo (di cui resta una parte) e la cimasa che si vede per intero, centinata e fiancheggiata da due semipalmette. La larghezza della stela è di m. 0,81, l'altezza attuale di 0,59, lo spessore di 0,10. Nella forma generale il monumento doveva essere simile all'altro che qui si figura, trovato nel medesimo luogo ed epoca, e le cui misure corrispondenti sono di m. 0,62, 0,54, 0,13. Le due pietre sepolcrali sono certamente contemporanee, e questa seconda, anch'essa in Museo, benchè meno ornata nella cimasa, ha il pregio di conservare in parte il tratto inferiore liscio ed inscritto, e di aggiungere agl'indizi cronologici il trattamento della figura umana. L'iscrizione che era incisa su quest'altro monumento è quasi tutta perduta, salvo poche lettere:

V F
L · PET
D F
T
P F

Ma tornando alla nostra stela, — dopo aver accennato che nel campo centinato, ai lati di un'anfora baccellata posata su base a larga gola, sono incise le lettere V F (*vivus fecit*) che si rattaccavano all'iscrizione propriamente funeraria, per-

V F
L PE
D

duta, — fermiamoci a considerare la rappresentanza frammentaria a rilievo, che è commentata e chiarita da sue particolari epigrafi. Nell'angolo superiore destro vedesi un gallo, di cui mancano il ventre e le gambe, chiaramente riconoscibile però, nonostante l'esecuzione sommaria, alla cresta, ai bargigli, alle penne della coda. Esso si volge in profilo a s. verso un altro animale che gli sta a fronte, quasi totalmente distrutto, ma di cui resta un orecchio aguzzo, parte del profilo di un muso allungato, una groppa che per la distanza dalla testa indica come il quadrupede (non può che esser tale) si stesse avvicinando in profilo al gallo, e forse anche il nascimento di una voluminosa e strascicata coda, che in linea obliqua tende a raggiungere la lesena limitante il campo. È quanto occorre per riconoscere la volpe.

Le brevi epigrafi apposte alle figure fanno che queste parlino, ed accertano, se mai ce ne fosse bisogno, che i due animali non son messi lì come emblemi, ma rappresentati in azione, come nelle favole. E le parole corrispondono all'azione che già si può supporre dalla situazione e dal carattere degli animali. La volpe si avvicina quatta quatta, strisciando umilmente al suolo, e per ingannare il gallo comincia a salutarlo cerimoniosamente: *salve tu*. Ma il gallo, che sta più alto (forse è salito su la stia o altro oggetto), non si lascia sedurre, e risponde alla ingannatrice che egli la conosce abbastanza: *novi te*.

Una simile rappresentazione figurata presuppone un testo latino; ma questo non esiste più. Vanamente, infatti, ho cercato una favola simile in Fedro e nei suoi antichi imitatori diretti [1] o in Aviano, che già sarebbe posteriore al monumento. [2] Ne esiste soltanto l'eco lontana e intorbidata nella favolistica medievale, soprattutto francese, che mette poi capo al celebre *Roman de Renart*. Ma d'altra parte questa medesima eco non fa che confermare l'esistenza di un testo latino classico oggi perduto.

Il Sudre, che ha profondamente studiate le fonti del *Roman de Renart*, [3] la cui *branche* II racconta appunto l'episodio di *Renart et Chantecler*, nota opportunamente il carattere particolare che assumono le avventure di *Renart* con i volatili, delle quali l'episodio citato è la più importante. In quanto che non solo la volpe si trova qui di fronte ad una classe speciale di avversari, ma, contrariamente alle consuetudini del ciclo, il rappresentante dell'astuzia, altrove vittorioso, riesce qui soccombente. Giustamente riconosce il Sudre nella favola esopica del cane e del gallo (Halm, 225) il nucleo fondamentale dei motivi che costituiscono questo epi-

[1] Hervieux, *Les fabulistes latins*, vol. II.

[2] Id. op. c., vol. III.

[3] L. Sudre, *Les Sources du Roman de Renart*, Paris, 1893, p. 273 segg.; cfr. Voretzsch in *Literaturblatt*, 1895, col. 15 segg.; G. Paris, *Le Roman de Renart*, in *Journ. des savants*, 1894 e 1895. Ringrazio l'amico e collega Egidio Gorra, professore di letterature neolatine nella R. Università di Pavia, dell'aiuto datomi per le ricerche in questo campo.

sodio del *Roman de Renart*, e in genere di tutti gli episodi in cui la volpe ha da fare con volatili. Un cane e un gallo viaggiano in compagnia; sorpresi dalla notte, il gallo salta su di un albero per dormire, e il cane si corica in una cavità del tronco, presso le radici. A una certa ora il gallo canta secondo il suo costume; la volpe l'ode, e, accorsa, lo prega di scendere, desiderosa di abbracciare un animale dotato di sì bella voce. « Sveglia prima il portinaio » risponde il gallo « che dorme appie' dell'albero, e quand'egli t'avrà aperto io scenderò ». La volpe chiama il cane, e questo le salta addosso ad un tratto e la sbrana.

Ma questa favola non corrisponde pienamente agli episodi francesi, nè alle varie versioni scritte ed orali che il Sudre cita a raffronto. Il cane unico, compagno di viaggio del gallo, è caratteristico della favola di Esopo. Altrove è costantemente sparito, e sostituito da una muta di cani e da uomini che danno la caccia alla volpe, chiamati o arrivando all'improvviso; forse, come suppone il Sudre, per influenza degli altri racconti in cui la volpe è in gioco e che finiscono nella stessa maniera.

Ora l'importanza della rappresentazione figurata di Cremona sta in ciò, che anch'essa è più vicina agli episodi francesi ed agli altri, in cui gallo e volpe stanno soli a fronte, anzichè alla favola esopica ove il gallo forma società col cane. Giacchè non si può ammettere, per quanto si calcolino alte le zampe della volpe, che l'oggetto sul quale è salito il gallo fosse un albero, e un tal albero da avere nel tronco una cavità entro la quale stia accovacciato un cane (anche a prescindere da tutte le difficoltà di esecuzione d'una simile rappresentanza); neppure vi sarebbe spazio per una chioma e un tronco per quanto bassi, con un cane accovacciato semplicemente appie' dell'albero. E oltre a tutto questo le parole degli animali rappresentati escludono l'intervento di un terzo: il gallo se la sbriga da sè, semplicemente rifiutando di seguire gl'inviti lusinghieri della volpe.

Tale motivo più semplice ricorre in altra favola d'Esopo (Halm, 16; cfr. 16*b* e Babrio, Schneidewin, 121) ove però si tratta di galline o di una gallina e del gatto. Il gatto offre i suoi servigi alla gallina ammalata, la quale risponde senz'altro che il miglior servizio è ch'esso se ne vada subito. Analoga è la favola 17 di Babrio (Schneidewin), ove un gallo riconosce subito un gatto che s'era messo in agguato. I due ultimi versi (quinto e sesto):

> « πολλοὺς μὲν οἶδα θυλάκους ἰδὼν ἤδη·
> οὐδεὶς δ'ὀδόντας ζῶντος εἶχεν αἰλούρου. »

ricordano il *novi te* della stela di Cremona. Se non che nè in questa l'animale è un gatto, nè la situazione è la stessa, poichè esso non si è appeso ad un piuolo fingendo d'essere un sacco. Del gatto le rappresentanze figurate antiche sono estremamente rare, non essendo esso ancora in età classica bene e generalmente addomesti-

cato; per quel che concerne le forme, nel rilievo, il muso non dovrebbe così allungarsi, mostrando di continuare oltre la rottura, l'orecchio dovrebbe esser più corto, la coda probabilmente tornare in su ad arco nel campo vuoto; inoltre nella favolistica antica non c'è nessun appiglio a credere che qui possa trattarsi di un gatto, mentre tutta la favolistica medievale sta ad attestare che in suolo latino l'avversaria del gallo è la volpe. Il saluto inscritto evidentemente accenna alla tattica delle lusinghe, propria della volpe, mentre se il gatto domanda alla gallina ammalata come sta, ciò fa per una ragione determinata, quella di offrire i suoi servigi. La risposta del gallo qui non si può riferire, come la sua esclamazione in Babrio, a un riconoscimento esteriore e formale, ma ad una consapevolezza intima e concernente l'indole morale del salutante, che anche per ciò non può esser altro dalla volpe.

È soltanto possibile, io credo, che esistesse anche per la volpe una favola così semplice come pel gatto, in cui cioè tutto si riducesse al fatto che il volatile in pericolo di finir male riconosceva a tempo il suo nemico; ovvero che questa riduzione sia avvenuta in terreno latino. Nel primo caso si sarebbe perduto un testo greco, archetipo della favola esopica che contiene l'aggiunta del cane, oltre ad un testo latino ricavato dal greco e fonte a sua volta dei racconti medievali; nel secondo caso bisogna far risalire alla latinità classica l'eliminazione del cane socio, giacchè non può cader dubbio che la stela di Cremona e la sua compagna appartengano all'epoca imperiale ancor fiorente, io direi anzi, per la paleografia e per l'arte, al primo secolo d. C. Ma in un caso e nell'altro resterebbe spiegato come la favolistica medievale e il *Roman de Renart* siano indipendenti dalla favola esopica, e risalgano invece ad una fonte latina (primaria o secondaria non importa) che non conosce la società del cane e del gallo, e pone questo a tu per tu con la volpe.

Ecco ora come suona la più antica eco medievale di questa favola nel *Romulus Mariae Gallicae:*

De Gallo et Vulpe.

Gallus in sterquilinio conversabatur; quem Vulpes intuens accessit, et ante illum residens in haec verba prorupit: « Numquam vidi volucrem tibi similem in decore, nec cui plus laudis debetur pro vocis dulcedine, patre tuo tantum excepto. Qui cum altius cantare voluit, oculos claudere consuevit ». Gallus igitur, amator laudis, sicut Vulpes docuit, lumina clausit, et alta voce cantare coepit. Protinus Vulpes, in eum irruens, cantum in tristitiam vertit, raptumque cantorem ad nemus deferens properavit. Aderant forte pastores in campo, qui Vulpem profugam canibus et clamoribus insequebantur. Tunc Gallus ait Vulpi: « Dicite quod vester sim et quod nichil ad eos spectet rapina ista ». Vulpe igitur incipiente loqui, Gallus, elapsus ab ore ipsius

auxilio pennarum mox in arbore summa refugium invenit. Tunc Vulpes ait: « Vae sibi qui loquitur, cum melius deberet tacere ». Cui Gallus de sublimi respondit: « Vae sibi qui claudit oculos, cum potius eos deberet aperire ». [1]

Di questa forma più semplice le altre versioni sono rifacimenti e ampliamenti, fino a quella del poema del Glichezare ed alla più lunga del *Roman de Renart*. Ma anche nella forma più semplice, non sembra che tutti i tratti della favola medievale siano originari; in particolare tutta la seconda parte, che rende necessaria una nuova invenzione d'una astuzia del gallo, perchè egli n'esca salvo, sembra una appiccicatura posteriore, derivata forse dalla favola della volpe e del corvo, e manca affatto alla favola esopica. D'altra parte il gallo non poteva finir male in questa favola, e ciò è testimoniato dallo sforzo di salvarlo, nonostante l'aggiunta, ed è conforme al carattere generale delle avventure tra volpe ed uccelli, mentre l'esito della favola esopica ed ora anche la lapide di Cremona, ove il gallo respinge la volpe, si oppongono all'ipotesi che originariamente esso soccombesse. La favola latina che lo scultore della stela ebbe in mente doveva dunque con probabilità contenere solo la prima parte di quella del Romolo di Maria di Francia, e finiva col rifiutarsi del gallo ad accettare la proposta della volpe. Che una proposta insidiosa vi fosse è certo, e il lapicida vi ha accennato in sintesi, incidendo il saluto della volpe, come a cosa che fosse nota al riguardante. Anzi, vista la costanza del motivo nelle favole medievali, vista la presenza del motivo del canto anche nella favola esopica, si può dire che al canto del gallo doveva appunto riferirsi la proposta della volpe. Dopo aver dimostrato che il gallo della stela non può immaginarsi sopra un albero (esso è di poco più alto della volpe: forse è salito su una cesta sdruscita o un vaso rotto, gettato nel cumulo delle immondizie; anche questo tratto è nella favola del *Romulus*) ritengo inutile insistere nell'argomentare contro la ipotesi che la preghiera rivoltagli dalla volpe sia quella di scendere: ben può credersi invece che sia quella, costantemente accettata dalla favola latino-romanza, di cantare ad occhi chiusi. In tal modo, credo, sulla base della rappresentanza figurata può ricostruirsi la favola perduta.

La nostra favola non è sola a trovarsi scolpita su una stela funebre, senza dubbio pel suo significato morale. Notissima è la stela sepolcrale marmorea di Villa Dianella, pubblicata da Bormann e Benndorf, [2] ma rettamente interpretata da L. Savignoni [3]

[1] Hervieux op. c., vol. II, p. 533; cfr. p. 726, 747; Sudre, op. cit., p. 282.

[2] *Jahreshefte des österr. Arch. Inst.*, V, p. 1 e segg. Anche questa stela è degli ottimi tempi imperiali, poco posteriori a Fedro.

[3] *Ibid.* VII, p. 72 e segg. Vedi pure Mancini, *Rappres. figurate della favola della volpe e della cicogna*, in *Rendiconti della R. Accad. di Archeol. Lettere e B. A.* di Napoli, 1904, p. 243 segg. I casi, ivi accennati, di svolgimento indipendente della favola sul suolo italico, o di modificazioni in esso avvenute, potrebbero confermare l'ipotesi che appunto alla latinità si debba la riduzione della favola del cane e del gallo con l'eliminazione del primo.

ove la favola della volpe e della cicogna ricorre nei suoi due momenti culminanti quale simbolo del contrastato banchetto della vita, quale equivalente allegorico della sentenza *quod tu es, ego fui; quod ego sum tu eris*, non rara nelle epigrafi sepolcrali. Anche nella pietra tombale di Cremona c'è un simbolismo, una allegoria, un significato morale, e si presenta ovvio (senza ricordare tutte le prerogative del gallo presso gli antichi) il concetto della vigilanza, di cui il gallo è simbolo; non però da intendersi nel senso cristiano d'una vigilanza spirituale contro le tentazioni diaboliche (ciò è affatto escluso dall'età e dal carattere del monumento); ma anzi in quel senso tanto diffuso nell'età ellenistico-romana, che tende a stabilire una continuità e non una antitesi tra questa vita e l'altra; che permette di godersi questa serenamente, evitando i mali, e di prepararsi prudentemente a continuare a godere negli elisi, anche col prendere la precauzione che aveva presa il committente della nostra stela, di costruirsi un buon sepolcro mentre era ancor vivo. E anche qui, come nella stela di Villa Dianella, le aspirazioni elisiache sono simboleggiate dal vaso bacchico (ànfora con manichi da cantharos) che campeggia nel fastigio.

Non è, forse, un mero caso che in entrambi questi monumenti la favola applicata al sepolcro rappresenti la volpe sconfitta da un volatile. Verrebbe in mente che l'uccello è anche in genere simbolo dell'anima, come sta a dimostrare tra l'altro la rappresentanza della sirena, *der Seelenvogel,* secondo è d'uopo ora consentire al Weicker; e che anche la volpe possa rappresentare una insidia speciale e determinata, per esempio le lusinghe terrene, il credersi savi e astuti, cose che cadono nel nulla su la soglia del di là. Ma forse in tal modo si attribuirebbero a queste rappresentanze pagane idee già troppo conformi a quelle cristiane della tentazione diabolica, delle lusinghe del mondo e della carne, cui si contrappone la vera prudenza puramente spirituale. Forse la volpe deve restare in queste rappresentanze come elemento meno determinato e privo di un valore simbolico specifico, in penombra. Quello che risalta nella stela di Cremona è il trionfo del gallo, e ciò fa pensare che, nonostante l'apparente equilibrio della composizione, anche lo scultore della stela di Villa Dianella abbia avuto piuttosto in mira il trionfo della cicogna.

Se pure applicasse ai concetti funebri una favola ben nota, il monumento cremonese che abbiamo illustrato prenderebbe sempre un posto eminente nella serie di quelli che costituiscono i capisaldi del simbolismo funebre romano. Ma nello stato presente della tradizione letteraria, dato il salto che c'è tra la favola esopica del cane e del gallo e quelle latino-romanze della volpe e del gallo, dato il silenzio e l'evidente lacuna della latinità classica, la nostra stela acquista per la storia letteraria un valore incomparabilmente maggiore di quello archeologico. Per esso l'umile e mutila pietra sepolcrale di Cremona, dopo la notte di un oblio secolare, può tornare alla luce come rappresentante di un testo perduto. Ben più che rap-

presentarlo, con le parole inscritte presso le figure degli animali essa viene addirittura a costituirlo, e si afferma antenata venerabile di tutto un ciclo di favole latino-romanze, *fons fontium* di una rama del *Roman de Renart*.

G. Patroni.

NOTA AGGIUNTA.

Benchè non abbia diretta attinenza col nostro tema merita di essere ricordata una favola medievale recentemente edita da A. Oldrini (*L'ultimo favolista medievale: Frate Bono Stoppani da Como e le sue Fabulae misticae declaratae*, in *Studi medievali* di Novati e Renier, vol. II, fasc. 2, anno 1906, p. 210). Il favolista era un eremitano: l'opera sua, già finita nel 1360, è contenuta in un manoscritto cartaceo della Biblioteca governativa di Cremona. Gli *exempla vagabunda*, che l'Oldrini pubblica dopo l'esame delle altre favole di Bono, recano al n. XLVIII ed ultimo una favola intitolata: *Vulpes veniens de Roma fert pacis optima nova.* Il contenuto è il seguente: una volpe torna da Roma in abito da pellegrino ed offre pace alla cornacchia, chiedendole un bacio. La cornacchia acconsente, a condizione che la volpe chiuda gli occhi. La volpe acconsente a sua volta. La cornacchia allora prende un ramoscello nel rostro e con esso tocca la volpe, che acchiappa il ramoscello, mentre la cornacchia le sfugge e si lamenta con lunghe esclamazioni e considerazioni. Queste non ricordano per nulla il *novi te* laconico ed efficace della lapide cremonese; nè potrebbero, poichè qui si tratta di un giudizio *a posteriori*. È più interessante il trasporto del motivo degli occhi chiusi dal volatile alla volpe: esso conferma la probabilità da noi messa innanzi del trasporto dal corvo alla volpe di quell'altro motivo dell'inconsiderato aprir la bocca, e quindi il carattere di ampliamento che ha la seconda parte della favola della volpe e del gallo nel *Romulus Mariae Gallicae*.

Le osservazioni poi del Novati, *ibid.* vol. I, fasc. 4. 1905, p. 465 e segg., sul simbolismo del gallo nella poesia medievale, non concernono la favolistica.

G. P.

UNA RAPPRESENTAZIONE ROMANA

DEI KABIRI DI SAMOTRACIA.

Il monumento che è oggetto del mio studio (v. figura annessa) fa parte di un gruppo di marmi del Museo Lateranense (sala X), costituito dalle reliquie decorative di una costruzione romana nota col nome di tomba degli Haterii.

I Kabiri di Samotracia. (Rilievo romano del Museo Lateranense).

Tra le scolture di questo gruppo la nostra è forse quella che meno è stata studiata. Essa non si raccomanda certo per pregi di forma. Nè quello che vi è contenuto, ossia rappresentato, parve avere un valore intrinseco tale da fermar l'attenzione.

Quattro figure di proporzioni alquanto più grandi del naturale — tre conservate integralmente, quella a sinistra mancante della testa — spiccano dal petto in

Bibliografia: *Monumenti dell'Istituto*, V, 7; H. Brunn, *Annali* 1849 (*I monumenti degli Aterii* 363-410), 405 sg. (*Kleine Schriften* I, 99-101); *Lexikon* del Roscher, II, 1372 (L. Bloch); Benndorf-Schöne, *Ant. Bildwerke des Lateranischen Museums* n. 359, p. 236 sgg; Overbeck, *Kunstmythologie*, II, 513, 695 sg.; *Atlas*, XIV 15; Müller-Wieseler, *Ant. Denkm.*², t. XVIII, 4, p. 219 seg. (Wernicke); Helbig, *Führer* I² n. 696, p. 467.

AUS = *Archäologische Untersuchungen auf Samothrake;* AM = *Athenische Mittheilungen;* BCH = *Bulletin de correspondance hellénique;* ARW = *Archiv für Religionswissenschaft.*

su in alto rilievo da una specie di mensola risultante dall'incontro ad angolo retto del piano di sostegno col piano di fondo. Questi quattro busti si presentano a prima vista come imagini di personaggi divini. Della figura frammentaria a sinistra è conservato quanto basta per caratterizzarla indubbiamente come Mercurio: il caduceo. L'altra figura maschile, reggente lo scettro con la sinistra, potè solo lasciar incerti fra Giove e Plutone. Nei due busti femminili con velo e diadema i più convengono nel riconoscere Cerere (a destra) e Proserpina (a sinistra), oltre e meglio, forse, che pei rispettivi *attributi* (una face ardente e un fascio di spighe a Cerere, un seno di frutti e una ghirlanda di fiori a Proserpina), per la differenza di età quale risulta dalla rappresentazione.

Il Brunn interpretò la più giovane come una delle *Ore*; [1] ma in dipendenza da una erronea [2] interpretazione di tutto il monumento, sul quale egli credette vedere traccia di una quinta figura, nella mano reggente il mazzo di spighe posata sulla spalla del dio barbato. Questa mano appartiene in realtà alla prima figura a destra.

E le figure sono ben quattro. Quel che in loro sorprende è l'assenza di un vincolo di azione comune, la mancanza assoluta di *praxis* nelle figure tra di loro, come anche individualmente. Fu osservato che il dio barbato appare piuttosto rivolto verso la dea a destra che verso la dea a sinistra; e l'osservazione richiamò al Heydemann [3] il rilievo eleusino di Lakrateides, [4] ove Πλούτων, anzi che alla Θεά (Kore), si volge a Demeter. Ma un rapporto fra la nostra rappresentazione e il mito eleusino — nel qual contesto (Hermes-) Mercurio figurerebbe come quegli che riconduce Proserpina dall'Inferno — è insussistente. [5] Nemmeno mi sembra, che si debba interpretare sia il fatto osservato dal Heydemann sia il motivo del porre una mano sulla spalla della figura vicina [6] come l'espressione plastico-allegorica di un rapporto di parentela più intimo che legherebbe non le persone divine ma persone umane di una medesima famiglia, di cui i nostri busti sarebbero come imagini esaltate, apoteosi anzi che eroizzazioni, secondo l'analogia delle sculture funerarie sui sarcofagi. [7]

Secondo me, le posizioni, gli atteggiamenti e del dio barbato e delle altre figure non hanno nessun valore espressivo, *dramatico:* hanno un valore puramente negativo in ordine ad una esegesi della rappresentazione.

[1] L. cit., seguito da EM. BRAUN, *Ruinen und Museen Roms* (1854), p. 744.

[2] BENNDORF-SCHÖNE, OVERBECK La spiegazione del Brunn, senza la quinta figura, è tuttavia mantenuta dal WERNICKE, l. cit.

[3] MARMORKOPF RICCARDI (*13es Hallisches Winckelmannsprogr. 1888*) p. 7, n. 18.

[4] HEBERDEY, *Festschr. f. O. Benndorf*, p. 111 sg. SVORONOS, *Journ. internat. d'Arch. Numism.*, IV, 1901, p 487 sg. (bibliografia); PHILIOS, AM, XXX, 1905, p. 183 sgg.

[5] Cfr. BENNDORF SCHÖNE, p. 237.

[6] Questo motivo ritorna - invertito - nei due busti di coniugi romani (così detti « Porcia e Catone ») del Vaticano, BRUNN-BRUCKMANN, *Denkm.*, n. 267. Ma è poi usuale come segno d'intimità.

[7] HELBIG; cfr. BENNDORF-SCHÖNE.

A ragione l'Overbeck accentuò il carattere sacrale della nostra rappresentazione come riproducente un complesso divino cultuale (una *Kultusverbindung*). Ma quale fosse questo complesso, quale il culto rispettivo, non vide. Certo, in questo ordine di idee riesce inadeguata l'espressione generica del Helbig: « quattro divinità infernali », tra le quali Mercurio figurerebbe come *psychopompos*. Demeter-Cerere è una divinità degli inferi.

Sarà dunque da ammettere col Brunn e col Wernicke un'allusione simbolica al mito di *Proserpina,* rapita da *Plutone* e ricondotta da *Mercurio*, nell'*Ora*, cioè nella stagione primaverile?

Secondo me, veramente, non al mito, si riferisce la nostra rappresentazione. Non si tratta di una scena tra figure divine, ma di una serie di busti semplicemente giustaposti, riproducente un certo personale divino che era oggetto di un culto ben determinato e localizzato nella sua sede religiosa, e quindi identificabile in maniera precisa e sicura. Quale sia questo culto io intendo di mostrare. Ma prima occorre prevenire una possibile obiezione.

Quattro — nè più nè meno — sono le figure sul nostro marmo. Ma questo non è tutto il pezzo antico: è un frammento. Infatti, se a destra esso offre una superficie tutta liscia, che si rivela indubbiamente come il piano esteriore originario — vale a dire terminale — di questo lato, a sinistra è evidente la rottura. Che cosa ci autorizza a ritenere che la rappresentazione non continuasse a sinistra comprendendo, non quattro, ma cinque, sei o più busti? [1]

« Anche a sinistra sulla spalla destra di Mercurio è conservato un pezzo di superficie liscia ». [2] Ma se anche questo « pezzo » appaia dunque pertinente al piano terminale sinistro del nostro marmo, esso è tuttavia troppo poco per escludere senz'altro che la rappresentazione continuasse sopra un altro blocco susseguente a sinistra. [3]

Osserviamo nel nostro marmo la faccia inferiore del piano di sostegno. Essa presenta in un campo rettangolare un ornato decorativo a rilievo. Da uno schema di forma circolare [4] occupante tutta la larghezza del rettangolo si dipartono, in direzioni opposte nel senso della lunghezza del medesimo, due fasci vegetali fatti di mazzi di spighe simili a quelle tenute in mano dalla prima figura femminile a destra, dai quali escono parecchie teste di papavero, certo non senza rapporto allusivo a quell'altro papavero che si vede tra le frutta portate dalla figura femminile a sinistra, in relazione quindi col carattere dell'intera rappresentazione. I due fasci si distribui-

[1] Cfr. BRUNN, p. 405.

[2] BENNDORF-SCHÖNE, p. 237.

[3] Cfr. l'ipotesi espressa dal BRUNN, l. cit. p. 383, che al rilievo — pure dalla tomba degli Haterii — rappresentante una parte della Via Sacra potesse far seguito un altro « forse della stessa lunghezza che contenesse la rappresentanza dell'altra metà della Via Sacra ».

[4] Una testa di papavero di prospetto, stilizzata?

scono e si svolgono secondo un principio assiale mediano, e tutto l'ornato è condotto su un disegno perfettamente simmetrico, del quale l'elemento circolare doveva essere il centro. Quindi il fascio a sinistra si può legittimamente integrare in base a quello di destra, che è completo. E così otteniamo la lunghezza esatta del marmo; e con ciò la dimostrazione che nessun altro busto poteva seguire a sinistra di Mercurio sul medesimo blocco.

Ma l'ornato inferiore per essere visibile esigeva, che il marmo fosse collocato in alto: secondo ogni verosimiglianza, come architrave di una porta, [1] sul cui ingresso dovevano dunque apparire come custodi, quasi numi tutelari, le quattro divinità rappresentate. [2]

La quale destinazione architettonica spiega ancora, credo, come lo scultore, non potendo disporre delle misure a suo talento, anzi che spazieggiare i busti, abbia dovuto raccostarli per via di parziale sovrapposizione di una figura alla successiva, così da ottenere perfino degli effetti non voluti.[3]

Dunque non solo era completo in sè il blocco marmoreo, ma anche la rappresentazione qual'è in esso contenuta.

Ciò posto, io non farò che porre accanto al nostro monumento una testimonianza letteraria che lo illustra, credo, ad evidenza:

Schol. in Apoll. Rhod. Argon. I, 917 Keil: *μυοῦνται δὲ ἐν τῇ Σαμοθράκῃ τοῖς Καβείροις, ὡς Μνασέας φησί. καὶ τὰ ὀνόματα αὐτῶν δ̄ τὸν ἀριθμόν. Ἀξίερος Ἀξιοκέρσα Ἀξιόκερσος. Ἀξίερος μὲν οὖν ἐστιν ἡ Δημήτηρ. Ἀξιοκέρσα δὲ ἡ Περσεφόνη. Ἀξιόκερσος δὲ ὁ Ἅιδης. ὁ δὲ προστιθέμενος τέταρτος Κάσμιλος ὁ Ἑρμῆς ἐστιν, ὡς ἱστορεῖ Διονυσόδωρος.*

Non v'ha dubbio: nel nostro altorilievo i quattro Kabiri *μεγάλοι θεοί* [4] si susseguono a partire da destra in questo ordine: [5]

Axieros (Ceres) — Axiokersos (Pluto) — Axiokersa (Proserpina) — Kadmilos (Mercurius). [6]

[1] BRUNN, p. 409.

[2] Come esempio analogo di decorazione di una porta, precisamente della porta di un monumento sepolcrale, cito il blocco marmoreo di Rodi, BRUNN-BRUCKMANN, *Denkm.*, n. 579. Qui pure compaiono Hades, Persephone, Hermes (non Demeter!), ma non come busti giustaposti, sì bene come figure intere in rilievo facenti parte di un fregio il cui valore religioso è minimo, mentre ha un alto valore rappresentativo in quanto ci trasporta nell'ambiente della vita ultraterrena.

[3] Tale destinazione determinò pure l'adozione del principio tectonico e simmetrico per l'ornato della faccia inferiore.

[4] R. PETTAZZONI, *Le origini dei Kabiri nelle isole del Mar Tracio. Memorie dell'Accademia dei Lincei*, 1908, c. IV.

[5] Dato che la successione consacrata nel culto sia precisamente quella conservata dallo scolio, la trasposizione delle due figure mediane sul rilievo potrebbe essere stata suggerita da un desiderio di alternare i personaggi maschili con i femminili.

[6] Di Demeter è — a parte Eleusis — anche altrove più d'una volta attestata l'associazione nel culto con Persephone e Pluton-Hades: nell'Argolide da Paus. II, 18, 3; a Tegea dal rilievo di Atene n. 1422 con figure di Plutone, Demeter, Kore e adoranti; nelle isole da iscrizioni come quelle di Mykonos Paros Amorgos BCH, VII, 1883, p. 401 sgg. Nella stessa serie entra un'iscrizione di Knidos (Newton *Discoveries*, p. 405) la quale presenta — essa sola — aggregato nel culto anche

* * *

Naturalmente questo risultato d'intuizione deve esser discusso e controllato in base a considerazioni d'altra natura. E specialmente di natura storico-religiosa. Sopra tutto va giustificato e legittimato che si possa pensare, in presenza di un monumento romano, a un complesso d'idee cultuali propriamente greche. Comunque si vogliano interpretare le quattro divinità del nostro rilievo, non v'ha dubbio che deve essere stata una ragione religiosa a determinarne la rappresentazione su una parte qualsiasi del monumento sepolcrale degli Haterii: precisamente uno speciale vincolo di devozione che abbia legato un membro della famiglia alle divinità stesse. Posto che esse sono precisamente i Kabiri μεγάλοι θεοί di Samotracia, la cosa si viene ancor meglio definendo e delineando.

È noto che i μεγάλοι θεοί di Samotracia furono in Roma identificati ai Penati.[1] Ma nel caso nostro non è certo da pensare a dei Kabiri-Penati, ai Penati della Gens Hateria rappresentati plasticamente sotto forma dei μεγάλοι θεοί di Samotracia. Quando la religione romana passò dallo stadio aniconico del culto a quello dei simulacri divini, adottando per questi generalmente concetti e tipi propri dell'arte religiosa greca, il tipo che essa assunse per i suoi Penati fu quello dei Dioscuri. E poichè i Dioscuri erano a quel tempo già identificati ai Kabiri, di qui conseguì l'identificazione dei Penati stessi ai Kabiri, e l'applicazione ai Penati del nome μεγάλοι θεοί. Così secondo quanto ha messo in chiaro il Wissowa.[2] D'altra parte, però, tra Roma e Samotracia cominciarono ben presto le relazioni religiose dirette, non diverse da quelle che nel III-II sec. a. Cr. si vennero stabilendo tra l'isola sacra e moltissime città del mondo ellenistico. Abbiamo, in vero, notizia di M. Claudio Marcello il quale inviò statue e quadri presi nel saccheggio di Siracusa (212) come ἀνάθημα a Samotracia.[3]

E Varrone non crede all'identità dei Penati coi Dioscuri; bensì, ricollegandosi a traverso Timeo ad una tradizione encoria di Lavinium,[4] fa dei Penati una cosa sola con le divinità misteriose (aniconiche) che Enea aveva portato in Italia da Troia e Dardano prima a Troia da Samotracia.[5] Di poi la fama e la venera-

Hermes: Σώστρατος... Δάματρι Κούρᾳ Πλούτωνι Ἐπιμάχῳ (cfr. PRELLER, *Arch. Zeit.* 1861, p. 166) Ἑρμᾷ. Ma che cosa ci autorizza, di fronte al nostro monumento, a pensare, come fa L. BLOCH, *Lex.* del ROSCHER, II, 1372 (cfr. OVERBECK, *Kunstmythol.* l. cit.), all'aggruppamento cnidio, anzi che alla celeberrima religione di Samotracia?

[1] MACROB, III, 4, 7 sgg.; (*Interpol. Serv. Aen.* I, 378); SERV. *Aen*, III, 12, ecc.

[2] *Die Ueberlieferung über die römischen Penaten* HERMES, XXII, 1887, p. 29-57; cfr. *Religion u. Cultus der Römer*, p. 146 sgg.

[3] PLUTARC., *Marc.*, 30.

[4] DION. HALIC. I, 67.

[5] Questa origine samotracia dei Penati Romani sembra sostenere tuttora il NISSEN, *Ueber Tempel-Orientirung, Rhein. Mus.* XLII, 1887, p. 61.

zione dei misteri di Samotracia presso i Romani venne crescendo sempre più, [1] e culminò nel periodo cesareo ed augusteo, quando i Penati del Popolo e dello Stato romano si identificarono con quelli della Gens Iulia, [2] sulla quale parve allora venire incremento di lustro e di prestigio da quell'isola che era come l'antenata religiosa d'Ilio [3] e che già aveva irraggiato la sua luce su la devotissima dinastia alessandrina de' Tolemei.

Iniziato ai misteri di Samotracia fu Voconio, il legato di Lucullo [4] nella guerra contro Mitridate.

E alla età che comprende la fine della repubblica e il periodo dei primi imperatori appartengono le più delle iscrizioni [5] registranti dei Romani negli elenchi di μύσται εὐσεβεῖς (rispettivamente *mustae pieis, mystae pii*) o di ἐφόπται (*epoptae*). [6]

Or dunque la ragione religiosa speciale della nostra rappresentazione nel monumento sepolcrale degli Haterii sarà da cercare in quel pio profondo intimo vincolo sacrale che univa gli iniziati alle divinità possenti dei misteri. In altre parole uno degli Haterii, iniziato ai misteri di Samotracia, avrà voluto disporre che nella sua tomba di famiglia, verosimilmente sopra la porta d'ingresso della sua camera sepolcrale stessero le imagini dei quattro μεγάλοι θεοί a testimonio della sua fede e insieme forse a tutela della pace inviolabile della sua ultima dimora. [7]

* * *

Il punto cui siamo giunti forma il ponte naturale di passaggio ad un altro ordine di idee.

Quale l'età del nostro altorilievo? Il Brunn lo faceva della prima metà del III sec. d. Cr.: constatata l'aria di famiglia che presentano tutte le sculture provenienti dalla tomba degli Haterii, a tutte egli applicava una datazione che era suggerita da un elemento offerto da una di esse; e l'elemento gli era fornito da una delle due *ima-*

[1] Cfr. PRELLER-ROBERT, *Griech. Myth.*, p. 864; RUBENSOHN, *Die Mysterienheiligtümer in Eleusis und Samothrake*, p. 192 sgg.

[2] Un santuario dei μεγ. θεοί vicino ad uno di Aphrodite Αἰνειάς ad Actium, DION. HALIC., I, 50.

[3] Cfr. CIL I[1] p. 167 (nn. 580, 581): Romani συμμύσται di Dardanensi a Samotracia.

[4] PLUTARC., *Luc.* 13.

[5] Cito solo quelle più o meno sicuramente databili: CIL III 713, 7369, 12320, 7370, 717, 12321 ...

[6] Tra questi anche un ἀκόλουθος (iscrizione RUBENSOHN, *Misterienheiligtümer* p. 232, KERN, *AM*, XVIII, 1893 n. 10, p. 367): ciò che conferma vieppiù la parificazione dei servi ai liberi nel culto. Non è forse qui, nella religione dei misteri, un'anticipazione e un preludio al concetto dell'eguaglianza, quale poi fu promulgato dal Cristianesimo?

[7] Non è senza analogia, parmi, questo pensiero con quello che avrebbe indotto un altro dei membri della stessa famiglia, stato ufficiale sotto Tito, a volere « tra le scolture decoranti il suo sepolcro, un rilievo in cui fosse ritratta quella parte di Roma, in cui a preferenza sorgevano i monumenti dei Flavii, coi quali egli aveva diviso i pericoli della guerra, la vittoria e forse in parte gli onori del trionfo ». SPANO, *Sul rilievo sepolcrale degli Aterii rappresentante alcuni edifici di Roma* (estratto dagli *Atti della Reale Accademia di Napoli*, XXIV, 1906), p. 38.

gines maiorum sotto edicola, [1] precisamente dal busto femminile — senza dubbio una Hateria — la cui capigliatura fortemente, per non dire caricatamente, ondulata accennerebbe appunto all'età suddetta. [2]

In realtà, allo stato attuale delle nostre cognizioni, questo dato appunto può accennare piuttosto ad epoca diversa.

Il disporre i capelli a onde in senso longitudinale era di moda nell'età dei Flavii, precisamente la moda delle classi medie [3] e delle giovanette [4] (mentre le donne delle classi più elevate portavano la nota acconciatura alta a ricci inanellati) alla quale età si ricondurebbe il busto della nostra Hateria anche per le proporzioni e per la linea esteriore del contorno. [5]

Resta tuttavia che nel monumento degli Haterii poterono trovar posto parti non eseguite tutte contemporaneamente; la possibilità che un primo nucleo struttivo si sia venuto via via ampliando di aggiunte architettoniche e scultorie in diversi momenti rimane sempre ad infirmare qualsiasi datazione conseguita in base ad un solo pezzo. A meno che non accedano altri argomenti a conferma.

Il rilievo M = Helbig n.° 692, con rappresentazione di una parte della *Sacra Via,* porta alcune iscrizioni, i cui caratteri non ammettono una datazione posteriore alla fine del I sec. d. Cr. [6] In base ad argomenti topografici lo Spano [7] ne pose l'età fra la costruzione dell'arco di Tito (81-96) e quella del tempio di Venere e Roma (132 o 135). Si aggiunge un riscontro formale. Posto che l'artista di M abbia voluto ritrarre i vari monumenti quali apparivano prospetticamente allineati a chi guardava da un punto della *Sacra Via,* risulta evidente la sua inabilità nel rendere adeguatamente gli effetti della lontananza e la sua scarsissima padronanza della prospettiva. [8] Tuttavia, con la sola imperizia non si spiegano tutte le divergenze tra i monumenti quali erano nella realtà e quali li ha resi l'artista di M. [9] Nelle sue ripro-

[1] *Monum. dell'Istit.* V, 7; EUG. STRONG, *Roman Sculpture*, t. CXIV.

[2] Questa datazione è adottata dal RICHTER in *Hermes*, 1885, p. 418, e ripetuta in forma dubitativa in BENNDORF-SCHÖNE, op. cit. p. 208.

[3] Ciò è vero anche se l'appartenenza al medio ceto del marito della nostra Hateria, STRONG, op. cit., tav. CXIV, non risulti in modo sicuro dal serpente che gli cinge il busto. Meglio in fatti che come allusivo alla sua professione di medico, il serpente si spiegherebbe come simbolo della eroizzazione del defunto: HELBIG, n. 694 sg., p. 466.

[4] EUG. STRONG, *Roman Sculpture*, tav. CXV.

[5] Op. cit., p. 362-367.

[6] HÜLSEN ap. WICKHOFF, *Roman Art*, p. 49.

[7] Op. cit. (v. sopra n. 29). Quivi è pure la migliore riproduzione del monumento.

[8] SPANO, op. cit. p. 20, 28, 37. La mancanza di prospettiva è un carattere proprio delle sculture su l'arco di Tito (STRONG, op. cit. p. 110). Nell'arte del tempo dei Flavii persegue il WICKHOFF, *Roman Art*, p. 46 sgg. l'attuarsi dell'*illusionismo* come principio nuovo rispetto a tutta la tradizione artistica anteriore, segnacolo di nuove vie nell'arte, e lontana anticipazione di quel movimento che appena nell'arte europea contemporanea si verrebbe delineando sotto l'influsso dell'arte dell'Estremo Oriente; e ne dà come esempio tipico il « pilastro delle rose » WICKHOFF, op. cit., t. VII, VIII, STRONG, *Roman Sculpture*, t. XXXV, il quale proviene anch'esso (BRUNN, p. 409; WICKHOFF, p. 50 nota) dalla tomba degli Haterii.

[9] SPANO, op. cit. p. 22 ecc.

duzioni egli si permette delle libertà di ogni genere; un soggetto così realistico come la veduta di una strada egli lo trasfigura per via di lavoro fantastico così da suggerire piuttosto, di ogni singolo edificio, l'impressione, anzi che renderne l'imagine fedele. Ora, di questo fatto artistico, meritevole invero di essere considerato in connessione con lo sviluppo complessivo dello sfondo architettonico nel rilievo romano, noi troviamo riscontro in una scultura databile con sicurezza. La base del *lararium* nella casa del banchiere L. Caecilius Jucundus a Pompei è ornata di rilievi rappresentanti alcune parti della città [1] in balia del terremoto, senza dubbio quello che devastò la città nell'anno 63 d. C. Uno di questi riproduce il tempio di Giove in maniera realistica, sì, — tanto che potè servire a dare una ricostruzione esatta del tempio stesso — e pur tuttavia arbitraria, in quanto le colonne della facciata non rispondono nè per numero nè per stile a quel che sono in realtà. [2] E questo rilievo fu eseguito indubbiamente fra il 63 e il 79 d. C. [3]

Rapporti esistono innegabilmente fra le varie sculture della tomba degli Haterii: rapporti formali [4] e rapporti reali. E, in ordine a questi ultimi, non solo tra il rilievo M e il rilievo N — Helbig n. 693 (le aquile decorative, [5] l'ara coperta con una specie di cupola [6]); ma anche i busti femminili del nostro alto rilievo trovano il più perfetto riscontro nel busto di donna [7] effigiato sul campo del frontone dell'edificio sepolcrale in N. [8] Senza ricordare i busti dei due antenati.

Al confronto di questi le nostre quattro divinità risultano artisticamente inferiori, come stilisticamente diverse. Ma io credo che la natura del rappresentato abbia influito sul modo della rappresentazione: credo che la inferiorità abbia la sua ragione precisamente nell'esser, questi, ritratti, e quelli, busti divini: qui ciò che importava era l'imagine individuale, là l'individuo scompariva nel gruppo; nell'un caso

[1] *a*) il lato nord del foro Thédenat *Pompéi, Vie Publ.* fig. 26 a p. 43; *b*) il punto ove sorgeva la porta Vesuviana Thédenat, *ibid.* fig. 14 a p. 16.

[2] Cfr. MAU-KELSEY, *Pompeji*[2] (1902) p. 64.

[3] Lo stesso fenomeno ritorna nei rilievi da un monumento in onore di Marco Aurelio, BRUNN-BRUCKMANN, *Denkm.*, n. 269; HELBIG, *Führ.*, I[2], 377, ove è riprodotto il tempio di Giove Capitolino.

[4] Nel fatto che lo scultore di M s'indusse non solo a mostrare tra le colonne della facciata di un tempio il simulacro del dio nella rispettiva cella, ma anche a riempire i forniei degli archi con le statue di divinità (« the translation into relief of works in the round appears to have been a favourite device of Roman art » STRONG, op. cit., p. 96) la cui relazione con l'arco stesso il più delle volte (SPANO, op. cit. p. 24, 26 e 29, 34) ci sfugge, non si riscontra lo stesso *horror vacui* (cfr. WICKHOFF, p. 49 sgg.) che nel rilievo N — HELBIG n. 693 p. 465 con rappresentazione di un sepolcro, ove tutto il campo della scena è riempito a detrimento, anzi con trascuranza completa, della prospettiva, sino a collocare sopra il tetto del sepolcro quello che si trova nell'interno di esso?

[5] N: nella decorazione sopra il fastigio del sepolcro. M: sotto le arcate del terzo ordine del Colosseo.

[6] N: davanti al sepolcro. M: davanti al simulacro della *Magna Mater* sotto il fornice del *giano* (SPANO, op. cit.).

[7] Senza dubbio una Hateria, forse la stessa che appare adagiata sul letto in cima al sepolcro.

[8] Uno dei pilastri sul fianco del medesimo edificio sul medesimo rilievo (N) presenta una decorazione a spighe che richiama subito alla memoria — sul nostro monumento — e i mazzi di spighe dell'ornato della faccia inferiore e le spighe tenute in mano da Cerere.

era sopra tutto da esprimere la forma, nell'altro piuttosto da significare un'idea, segnare una formula i cui termini erano fissati da secoli nella tipica, direi quasi nella *routine*, dell'arte tradizionale.

Ora, negli anni che stanno a cavaliere tra il I e il II sec. è del tutto legittimo pensare alla iniziazione di uno degli Haterii ai misteri di Samotracia. Le iscrizioni con elenchi di *mystae pii* si succedono durante il sec. I e la prima metà del II: dopo una che è del 48 d. C., [1] ne abbiamo una del 64, [2] una del 124, [3] una del 136.[4] Pare che Adriano visitasse l'isola: e certo nell'isola sorse una statua in suo onore. [5] Per le età successive vengono meno i documenti epigrafici romani. [6] Fino a quando rimase in vita la religione dei misteri, non possiamo dire con certezza; nè molto ci illumina a questo proposito la menzione che ne fa Libanio. [7] Assai verosimile è, ad ogni modo, che a partire dal II sec. l'interesse religioso del mondo romano occidentale per Samotracia sia venuto via via declinando, [8] distolto come era verso nuovi punti di attrazione, quali le invadenti religioni orientali.

Dunque: se argomenti si possono desumere dal contenuto della nostra rappresentazione che servano alla datazione del monumento, essi accennano — e in ciò collimano con altri fatti che sopra adducemmo — al tempo intorno al 100 d. Cr.

* * *

In un terreno così incerto come è quello delle rappresentazioni cabiriche, e in genere delle rappresentazioni aventi attinenza ai misteri, la rappresentazione dei Kabiri μεγάλοι θεοί quale è offerta dal nostro monumento è, invece, a mio giudizio, sicura.

Una conferma importantissima essa riceve da alcune sculture samotracie. Dal più antico tempio (« alter Tempel ») dei Kabiri a Samotracia provengono [9] i due rilievi AUS I tav. 51 raffiguranti due teste di dèi, uno barbato (di faccia) e uno giovane imberbe (di profilo). Il primo, dal tipo di Zeus, [10] è in realtà Hades; il secondo, nel quale quasi universalmente è stato riconosciuto il tipo dell'eleusino Eubuleus di Prassitele, [11] io non esito a chiamare col Kern [12] Hermes-Kadmilos: precisamente

[1] CIL III 12321.
[2] CIL III 7368.
[3] CIL III 7371.
[4] CIL III 720.
[5] Nell'anno 132: AUS I iscriz. 1, 2 p. 36 sgg. (Hirschfeld).
[6] Anche della famiglia degli Haterii credo sia l'ultimo membro di cui si ha ricordo quello che fu prefetto d'Egitto sotto Adriano: Borghesi, *Ann. dell'Istit.* 1846, p. 349 sg. (cfr. 1848 p. 230 sg.)
[7] XIV 65 Förster.
[8] Dell'epoca costantiniana è l'iscrizione greca AUS II, n. 3, p. 93, ma non contiene alcun accenno alla religione del luogo.
[9] AUS II p. 14.
[10] AUS I p. 28.
[11] Cfr. Koepp, *Berlin. Philol. Wochenschr.* 1889, 1145; Kern, *Hermes*, XXV, 1890, p. 14 (nota); *AM* XVI 1891 pp. 1-29.
[12] *Archäol. Anz.* 1893, p. 130; cfr. *Hermes*, 1890, p. 13.

le due figure maschili nel complesso dei μεγάλοι θεοί.[1] Ma che essi non dovessero stare da soli, è provato dal frammento AUS II fig. 3 a pag. 14.

Questo conserva un piccolo tratto del collo della testa originaria (in rilievo), secondo me una testa femminile, la quale insieme con un'altra pure femminile doveva costituire il complemento al gruppo dei quattro μεγάλοι θεοί di Samotracia. La analogia tra i rilievi samotraci e la nostra scultura non è solo nei soggetti rappresentati, ma anche, e più, nel carattere della rappresentazione. Qualunque fosse la destinazione delle sculture samotracie, e l'insieme architettonico cui esse dovettero originariamente aderire,[2] degno di nota è che ciascuna delle teste stava di per sè inquadrata in una cornice a rilievo.[3] Di fronte a questi cassettoni, dai quali ogni testa spiccava per sè sola senza alcun legame con le altre, il pensiero corre spontaneamente ai quattro busti semplicemente giustaposti sul marmo degli Haterii. Tra gli uni e gli altri corre un intimo nesso non tanto formale quanto ideale: non tanto di derivazione artistica quanto di concetti religiosi.

Entro la sfera religiosa dei misteri non ebbe forse anche la rappresentazione delle divinità un carattere suo proprio in relazione con l'essenza intima e con lo sviluppo storico dei misteri stessi? Quella forma speciale di religione che è il mistero, non ebbe al suo servizio anche una forma speciale di arte religiosa? Per l'architettura, non c'è dubbio: la morfologia dei santuari di Samotracia e di Eleusis presenta delle caratteristiche peculiarissime, sufficientemente esplicabili con la natura propria del servizio divino e cultuale che in essi rispettivamente si celebrava.[4] Per analogia lo stesso è pensabile per ciò che riguarda la rappresentazione delle divinità. Intendo la rappresentazione ad uso propriamente religioso, quella dei simulacri divini: non le figurazioni mitologiche. È una verità ormai definitivamente acquisita alla conoscenza dello sviluppo del pensiero religioso, che può coesistere il culto aniconico con la concezione e la rappresentazione antropomorfa della divinità. Qui si rivela ancora una volta la differenza capitale tra culto e mito: il culto si svolge secondo leggi proprie, in modi del tutto indipendenti dalla forma che possa assumere per conto suo l'espressione mitica, o sia, questa, espressione parlata (μῦθος propriamente detto) o sia espressione figurata.[5] Tale stato di cose ci è of-

[1] Per la rappresentazione isolata di questi due Kabiri su monete vedi H. v. FRITZE, *Birytis und die kabirischen Münzen*, *Zeitschrift f. Numism.*, XXIV, 1903, 105-128.

[2] AUS I p. 11, 28; HEYDEMANN, l. cit.

[3] Affini dal lato formale, ma di carattere tutto diverso, puramente decorativo, sono le cinque placche in terracotta della Gliptoteca di Monaco con testa di forma divina a rilievo; esse dipendono solo nei tipi delle figure dalla grande arte, mentre come creazioni decorative sono indipendenti (FURTWÄNGLER, *Beschreibung*, p. 71 sg.).

[4] O. RUBENSOHN, *Die Mysterienheiligtümer in Eleusis und Samothrake* (Einleit.).

[5] « Eleusis come figura femminile nelle rappresentazioni vascolari è sempre la personificazione del luogo mentre il culto conosce solo un eroe Eleusis ». RUBENSOHN, op. cit., p. 32.

ferto dalla civiltà micenea. [1] La comparsa dei simulacri divini (Kultbilder), connessa, com'è, intimamente con la trasformazione del santuario in tempio (casa della divinità), [2] rappresenta un'invasione dell'elemento mitico, diciamo pure mitico-artistico, nell'elemento propriamente religioso. Fu essa il portato di uno sviluppo storico interiore, o di una nuova corrente etnica? Ci fu evoluzione o rivoluzione? Non sappiamo.

In quest'ultimo caso, i misteri rappresenterebbero il persistere della religione del primitivo strato di popolazione; [3] nel primo caso, il persistere della primitiva religione popolare (Volksreligion). [4] Ad ogni modo: una sopravvivenza di forme religiose anteriori per entro a una fase nuova di civiltà.

Si può dunque pensare che, corrispondentemente, sia sopravissuto nei misteri più a lungo l'aniconismo, sino a che la tendenza generale abbia finito col prevalere anche qui: ma assumendo una speciale fisonomia, quasi adattandosi al misticismo cultuale. In realtà, la Demeter su un frontone del « tempio antico » in Samotracia, [5] pur essendo l'espressione exoterica di Axieros, è pur anche una figura mitica, come mitica è l'azione, il contesto *dramatico* in cui essa è ritratta (la ricerca di Persephone). [6] Ma nelle quattro teste dei rilievi a cassettone, rispettivamente nei quattro busti del marmo degli Haterii, [7] precisamente *a*) nella assenza di azione tra le figure rappresentate, *b*) nella limitazione delle figure alla testa o al busto, si riflettono forse i caratteri di un'arte mistica, se così vogliamo chiamarla in rapporto ai misteri con cui fu connessa, alla quale, per esempio, i δεικνύμενα dovettero fornire uno dei cómpiti precipui, [8] un'arte religiosa speciale ben diversa nello spirito[9] da quella che

[1] G. KARO, *Altkretische Kultstätten* ARW VII 1904, 117-156.

[2] È da credere all'origine del « Kultbild » escogitata dal REICHEL, *Ueber vorhellenische Götterculte* (Wien, 1897), p. 75 sgg.?

[3] REICHEL, op. cit.; GÖRRES, *Wesen, Ursprung und Deutung des Mythos*, Bromberg, 1901; HARRISON, *Prolegomena to the study of Greek Religion*, Cambridge 1903.

[4] DIETERICH *Mutter Erde.*

[5] AUS I tav. 39 sg., p. 43 sg.; FRIEDERICHS-WOLTERS, *Gipsabgüsse*, n. 1360 sgg., p. 501.

[6] La distinzione e la differenza tra statuaria frontale, del riposo, della corporeità, del rapporto con lo spettatore, e statuaria non frontale, del movimento, di origine disegnativa, senza rapporto con lo spettatore. (vedi DELLA SETA, *La genesi dello scorcio*, p. 79 sg.) si risolve in fondo nella distinzione e nella differenza tra una statuaria religiosa (del culto) e una mitica (del mito).

[7] Si confronti anche il busto di Cerere nel rilievo MÜLLER-WIESELER, *Ant. Denkm.*² t. XVIII, 5.

[8] Che tra i δεικνύμενα fossero le imagini delle divinità dei misteri appare probabile al PHILIOS, *Elusis*, p. 41, a me probabilissimo. Il complesso dei simulacri del culto eleusino è tuttora oscuro.

[9] Il rilievo sepolcrale greco ci presenta, a traverso i vari secoli del suo sviluppo, un graduale spostamento d'interesse delle figure dall'interno verso l'esterno; da figure tutte assorte nell'azione che è rappresentata dal rilievo a figure il cui interesse appare piuttosto chiamato verso lo spettatore. È forse il busto sepolcrale romano l'ultimo estremo grado di tale evoluzione? O non è esso da collegare piuttosto con un'altra serie, con quel filone indigeno italico di cui molte propaggini ancora noi non conosciamo adeguatamente? In verità le *imagines majorum* sembrano aver contenuto in germe lo sviluppo del busto romano. Ora le *imagines majorum* sono originariamente un genere d'arte religiosa. — Si pensi poi anche all'*erma* dei Greci. — Analogia col

rappresentava i miti, non solo, ma anche da quella che creava gl'idoli dei pubblici culti ufficiali (Zeus Olimpio, la Parthenos).

L'Eubuleus di Prassitele, non era esso stesso un busto esposto in una edicola?[1]

RAFFAELE PETTAZZONI.

busto e con l'erma trovo in quelle terrecotte cretesi da Prinjá, da Gurniá (SAM WIDE AM XXVI, 1901, p. 246 sgg.), da Knossos (G. Karo ARW VII, 1904, p 131 sg.), dove il corpo della figura si termina inferiormente in una base cilindrica. Che siano idoli femminili non v'ha dubbio. Quelli ove la figura reca sul braccio un serpente possono teoricamente rappresentarci lo stadio intermedio tra l'aniconismo e la completa antropomorfizzazione, ma praticamente saranno la espressione religiosa cultuale della *dea dei serpenti*, persistente accanto ed oltre la sua espressione mitica secondo il noto tipo di Knossos.

[1] FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 566, n. 3.

SAGGIO SULL'ARTE DEL IV SECOLO AV. CRISTO.

(Tav. III-V).

Due sono per noi le vie che possiamo proseguire per arrivare ad una cognizione più chiara delle diversità fra i singoli artisti greci — diversità velate al primo sguardo superficiale, ma in verità non meno spiccanti di quelle fra gli artisti del rinascimento e dei tempi moderni — ed in ognuna di queste vie la tradizione scritta ci serve da guida. O essa ci indica i luoghi dove si trovarono delle opere di un tale artista ed allora scavando possiamo tentare la fortuna se il tempo vi abbia rilasciato qualche frammento, o ci indica e raramente ci descrive pure i capolavori più stimati nei tempi romani, ed allora possiamo scrutare fra tutto il materiale sparso per i musei se non vi si trovi l'opera stessa o almeno una copia più o meno fedele. Certo che avremmo potuto ricostruire lo schema dello sviluppo storico dell'arte greca anche senza questo aiuto e c'è forse qualcuno che maledice alla guida del resto assai imperfetta e capricciosa che pur ci pone tanti problemi la cui risoluzione ferma il nostro cammino tanto spesso da non lasciarci arrivare alla mèta desiata delle ricerche più profonde e non può che dare alla nostra attività l'aspetto dei passi preparatorii. Ma dall'altra parte non possiamo girare questi problemi che — per fortuna o per disgrazia — ci sono e ci dicono imperiosamente: *Hic Rhodus, hic salta;* e per uno sguardo più penetrante essi non sono ostacoli perchè ciò che noi cerchiamo di riconoscere non è la forma esteriormente individuale dell'uomo come egli abbia vissuto ai tempi suoi, vuol dire la cronaca aneddotica, interessante per tanti altri riguardi, ma la forma intrinseca del suo essere, la forma eterna dell'ἰδέα che per i nostri sensi una volta in un periodo preciso ha fatto la sua apparizione in terra. Non c'è niente di più simile ad uno spettro, di più morto vorrei dire, che l'arte senza il sigillo di un ingegno personale. Sia pure che dobbiamo ammirarne tutte le qualità artistiche, il mistero dell'effetto irresistibile resta sempre quella potenza magica o meglio dionisiaca che ci costringe a sconfinare dai limiti della nostra individualità travolti dall'estro di un'altro essere potente come un rivolo che fuggendo dalle sue sponde ristrette e gettando le sue acque dentro ai fiotti di un gran fiume ne segue poi il ritmo delle ondate grandiose.

Perciò non lasciamoci fiaccare dalla scabrosità della via e dai molti errori che ci costringono spesso a tornare indietro per ricominciare di nuovo. Anche gli errori riconosciuti tali hanno il loro valore assottigliando i nostri sguardi, ed alla fine del

nostro cammino ci saluta oltre il godimento approfondato la rivelazione di uno sguardo più penetrante nella vita vitale del nostro mondo in una delle sue manifestazioni più sublimi. E c'è godimento vero e durevole senza rivelazione?

Per nessun'altra epoca dell'arte greca la cooperazione di quei due metodi suaccennati ha portato degli effetti tanto soddisfacenti come per il quarto secolo avanti Cristo. È vero che anche prima degli scavi di Olimpia si conoscevano delle copie di due capolavori di Prassitele, del Sauroktonos e della Cnidia e che col mezzo del paragone stilistico si era già riusciti a riconoscere altre creazioni più o meno sicuramente prassiteliche, cosicchè la fisonomia artistica del maestro si potè delineare nei suoi tratti generali senza sbagliare all'ingrosso, ma nessuno prima del ritrovamento dell'Hermes poteva misurare dal lavoro di tutte quelle copie il grado della finezza aristocratica, viva, amabile e pure mai perduta nella vanità delle minutezze, a cui era arrivato il suo scalpello, e quando a Mantinea vennero alla luce tre lastre di un basamento lavorate nello studio prassitelico si potè costatare paragonando i tipi delle muse ivi rappresentate colle numerose statue e statuette di donne vestite e velate elegantemente quanto sia stata efficace l'influenza dell'arte sua in questo campo delle figurazioni più gentili.

Delle opere di Scopas nessuna si conobbe prima della scoperta di alcune teste che avevano appartenuto al fastigio del tempio dell'Atena Alea a Tegea ricostruito ed ornato sotto la direzione del maestro di Paros, e fu allora che si potè radunare tutt'un gruppo di creazioni presentando gli stessi tratti caratteristici che danno tanta particolarità a quelle teste. Mentre poi queste sculture non fecero che confermare la delineazione del carattere intrinseco dell'artista desunta fin'allora soltanto dalle notizie della tradizione scritta, in un altro caso il guadagno degli scavi e studi era doppiamente prezioso trattandosi di un artista del quale la tradizione non ci ha conservato che il nome e gli accenni di pochissime opere sue, cioè dell'ateniese Timotheos, uno dei compagni di Scopas nell'ornamentazione del grandioso Maussoleum di Alicarnasso.

Fu a Epidauros che i Greci scavando il rinomato santuario di Esculapio trovarono, oltre numerosi frammenti di sculture destinati una volta ad ornare il tempio del dio, una iscrizione assai estesa, cioè un resoconto dei lavori eseguiti e pagati, da che si potè desumere che Timotheos in questo caso aveva assunto una posizione direttiva, simile a quella di Fidia dall'esecuzione del Partenone[1]. Egli aveva, secondo l'iscrizione, fatto dei bozzetti e lavorato di propria mano gli acroteri di un lato. Si sa che si trovarono gli acroteri di un lato e frammenti delle sculture di due fastigi

[1] Cavvadias, *Fouilles d'Épidaure;* Defrasse et Lechat, *Épidaure;* Furtwängler, *Sitzungsberichte der bayer. Akad. d. Wissensch.*, 1903, p. 439 seg. tav. I-II.

e che tutti questi resti concordano più o meno sensibilmente nei tratti generali dello stile, manifestando la derivazione da una scuola assai singolare, la cui esistenza fin' allora si era creduta limitata alla seconda metà del secolo quinto e le cui caratteristiche erano dapprincipio la predilezione per figure gentili e movimentate e la rappresentazione del vestito come di un velo finissimo che si attacca come bagnato al corpo umano e forma fra ed accanto le membra delle masse di pieghe o dritte e raccolte o sciolte e svolazzanti. Non sarà un caso che quelle parole — le uniche — che sono adatte a darvi una idea lontana del modo come Polygnotos rappresentava il panneggiamento, paiono scritte in riguardo a opere come la bella menade del Palazzo dei Conservatori, una delle più antiche creazioni di quella scuola[1]; parlo delle parole di Lukianos (Immag. 7): καὶ ἐσθῆτα δὲ οὗτος [ὁ Πολύγνωτος] ποιησάτω ἐς τὸ λεπτότατον ἐξειργασμένην, ὡς συνεστάλθαι μὲν ὅσα χρή, διηνεμῶσθαι δὲ τὰ πολλά. Nè può essere un caso che nei rilievi dell'heroon di Gjölbaschi, altre opere della stessa scuola, si siano riscontrati più di uno dei temi e dei motivi della grande pittura polignotea. Avremo dopo da ricordarci di questo stretto legame fra le due arti.

Se noi paragoniamo i frammenti di Epidauros con quelli della balaustrata intorno al pyrgos di Atena Nike, vuol dire con quell'opera della stessa scuola che fino al ritrovamento di quelli parve la più recente, noi osserviamo facilmente che non c'è quasi nessuna differenza fra le due creazioni in riguardo al grado dello sviluppo se facciamo astrazione da qualche dettaglio più realistico e dalle proporzioni delle figure più tenere e smilze a Epidauros; e pure sono trascorsi fra le due opere circa quarant'anni. Il fatto è tanto più strano se noi ci ricordiamo della forza veramente rivoluzionaria con che quella scuola fece la sua apparizione nell'orbita della scuola attica e peloponnesiaca. E però se ne può indovinare, anzi precisare la ragione: quello stile nuovo non era basato su osservazioni sincere della natura, ma era la espressione di una fantasia individuale, vorrei dire il simbolo artistico di una concezione ideata solamente colla forza della fantasia e mai controllata nè controllabile per mezzo dell'osservazione. Perciò questo stile, splendido nei suoi principî, era inevitabilmente condannato a diventare manierato ed a rimanere stazionario e ci volle tutta la grazia e la freschezza greca finchè le opere di generazioni più tarde non diventassero insopportabili, come quasi tutte le opere del tardo barocco, e finchè si rivelasse all'ultimo della fila ancora una fibra d'artista tanto forte e singolare come Timotheos.

Le teste trovate a Epidauros ci dicono poco, ma quel poco corrisponde perfettamente con ciò che si può desumere dalle particolarità dei torsi. L'espressione

[1] WINTER, 50, *Berliner Winckelmansprogramm*, tav. I.

Fig. 1. Lato della base di Sorrento colle figure dell'Artemis di Timotheos, dell'Apollo di Scopas e della Leto dei figli di Prassitele. (Fotografia Faraglia).

patetica ci conferma che ci troviamo nel secolo quarto, nell'epoca di Scopas, ma le singole forme portano ancora visibilmente l'impronta che le aveva dato la scuola fidiaca: conservativismo dunque nell'esterno, innovazione soltanto nel sentimento; vino nuovo in otri vecchi.

Grazie alla scoperta delle sculture di Epidauros l'immagine poco distinta di un'opera di Timotheos, cioè dell'Artemis, che l'imperatore Augusto aveva trasmesso nel tempio di Apolline sul Palatino, riprodotta in rilievo su uno dei lati della base di Sorrento, si risvegliò a vita nuova[1] (fig. 1). Pure qui una figura esile, graziosa, vivamente mossa con un vestito leggiero che cuopre le membra sottili come un velo finissimo. Della testa non si riconosce più altro che l'acconciatura semplice e l'esistenza di un diadema.

Fig. 2. Frammento di una statua della Leda col cigno a Boston. (Dal *Museum of fine arts bulletin*, V, 25, p. 15).

La prima opera poi, che potè dichiararsi con sicurezza creazione di Timotheos, porta tutti i tratti caratteristici che abbiamo scorti nei frammenti di Epidauros e li porta tanto spiccatamente che prima del confronto con una delle nereidi o *aurae velificantes* del tempio di Esculapio[2] la Leda col cigno — si tratta di essa — poteva credersi opera del quinto secolo avanzato[3]. Nel museo di Boston si trova il frammento di una rappresentanza dello stesso soggetto, ma non copiata dallo stesso originale[4] (fig. 2). Quel frammento invece riproduce veramente una creazione eseguita alla fine del quinto secolo e pure da un'artista della stessa scuola. Si paragoni la gamba alzata col panneggiamento fino e leggermente svolazzante con un frammento proveniente dalla balaustrata della Nike Apteros[5] (fig. 3) e si noti quel motivo del vestito sciolto che sta scivolando dalla spalla in giù, motivo fuggente, momentaneo che si

[1] Cf. AMELUNG, *Röm. Mitteilungen*, 1900, p. 919; sicccome quel lato della base finora non fu pubblicato che secondo un disegno mediocre, abbiamo creduto di fare cosa grata ai dotti riproducendone una fotografia eccellente eseguita ultimamente col grazioso permesso del sindaco di Sorrento.

[2] Cf. AMELUNG, *Röm. Mitteilungen*, 1905, p. 306.

[3] WINTER. *Athen. Mitteilungen*, 1894, p. 157, tavola VI; AMELUNG, *Basis aus Mantinea*, p. 70 seg.

[4] *Museum of fine arts bulletin*, V, 25, p. 15 con figura.

[5] KEKULE, *Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike*, tav. VI, U.

capisce bene in rapporto col carattere speciale di tutta quella scuola e che torna pure in una delle Amazzoni di Epidauros[1]. Quella Leda a Boston era più mossa dell'opera di Timotheos, la figura più sviluppata, il cigno più voluminoso; ma con tutto ciò non si può dubitarne che ci sia un nesso fra le due rapresentanze, perchè l'idea e le linee generali sono proprio identiche. Se Timotheos non si dimostra perfettamente originale, tanto più traspare la sua finezza e sensitività. Egli ha diminuito assai, anzi fin sotto le proporzioni naturali, il volume del cigno diventato così una cosa veramente secondaria come un attributo; l'artista riesce con questo mezzo ardito a concentrare l'attenzione dello spettatore alla figura femminile meno mossa, alla quale ha dato colle forme più esili e squisite tutta la poesia della bellezza verginale.

Fig. 3. Frammento della balaustrata della Nike Apteros. (Da Kekule, *Die Reliefs a. d. Bal. d. Ath. Nike*, tav. VI U).

Bellissima poi l'armonia fra questo corpo puro e la testa coll'espressione del *pathos* giovanile e della sensualità sbocciante. La posa facilmente poteva avere qualche cosa di declamatorio, di troppo ricercato; ma Timotheos — consapevolmente o incosciamente — ha evitato questo pericolo con molta finezza, interrompendo il ritmo delle linee e producendo così un'impressione piuttosto acerba. Che differenza dalla soavità prassitelica!

A Epidauros fu scoperta una statuetta della dea Igia[2] (fig. 4). Rappresentata da giovanetta, essa poggia il piede sinistro sopra uno scoglio dalla cui caverna si distende e si alza il serpente; la dea s'inchina amorevolmente attenta a dissetare il rettile con una coppa che deve aver tenuta una delle due mani ora perdute. Chi non si ricorda innanzi a questa composizione dell'Apollo Smintheus di Scopas come ce lo raffigurano le monete rappresentato nella stessa posizione e giuocante col sorcio che là esce dalla buca dello scoglio come l'Apollo Sauroktonos di Prassitele giuoca colla lucertola? Le tre figure si raggruppano assieme come tre emanazioni dello stesso spirito amabile, della stessa poesia di genere, impronta caratteristica del quarto secolo. Ora non poteva sfuggire a nessuno che questa Igia in riguardo allo stile artistico sia una sorella di una delle « aurae » del tempio e della Leda. Dall'altra parte non c'è dubbio che la statuetta ritrovata non sia altro che un ex-voto, una riproduzione in proporzioni piccole di un'opera più grande, come se ne sono trovate tante altre nel santuario di Epidauros ed altrove. Peccato che ci manchi la testa; sarebbe stato interessantissimo di vedere quale espressione Timotheos — a lui credo di poter attribuire con sicurezza l'originale — abbia dato ad

[1] Cavvadias, *Catalogo del Museo centrale di Atene*, p. 133, n. 149.

[2] Defrasse et Lechat, l. c., p. 187, con fig.; Arndt-Amelung, *Einzel-Aufnahmen*, nn. 710-711.

una testa non pateticamente alzata, ma dolcemente inchinata. Anche in riguardo a questa creazione poi è interessante il paragone con quella Leda di Boston. L'Igia ripete ancora la posizione della Tindaride in quel frammento, mentre le forme del corpo e lo stile del panneggiamento lo mettono accanto all'altra Leda. Perciò la nuova figura prende il suo posto fra le due rappresentazioni dello stesso soggetto dimostrandovi lo sviluppo graduale dell'arte di Timotheos da quella della generazione precedente.

Fig. 4. Statuetta della dea Igea.
(Da Arndt-Amelung, *Einzel-Aufnahmen*, n. 710).

Quest'era il risultato che si poteva desumere considerando il carattere generale delle sculture dell'Asklepieion ed in ispecie una delle figure che avevano servito da acroteri ed erano eseguite forse dalla mano propria di Timotheos. Ora rivolgiamo lo sguardo sui resti dei fastigi, il più grande e più completo dei quali è la figura di un'Amazzone sul suo destriero. È pure nel museo di Boston che si trova un frammento di una rappresentazione tanto simile che nel primo momento si può credere di trovarsi davanti ad una copia fedele[1] (fig. 5 e 6). L'Amazzone è vestita anch'essa di un chitone corto e finissimo e di endromides; per sostegno del cavallo serviva la figura di un guerriero caduto per terra del quale non si è conservato che il braccio sinistro coperto dalla clamide che viene alzata dalla mano a guisa di uno scudo. Naturalmente l'azione dell'Amazzone non poteva esser diretta contro questo nemico ma contro un altro che dobbiamo supporre davanti al cavallo: il frammento dunque faceva parte di un gruppo esteso. Siccome quel braccio sinistro colla clamide non si scorge che guardando il cavallo dal suo fianco sinistro questo pare che sia stato rivolto a sinistra. D'altra parte la conservazione del lavoro è assai migliore sul lato destro. Da questi indizi spunta la probabilità della conclusione che anche questo frammento provenga da un fastigio. E se provenisse dallo

[1] *Museum of fine arts*, Boston, XXVIII. *Annual report*, p. 57, n. 5. Le fotografie che noi pubblichiamo furono prese quando il frammento si trovò ancora da un antiquario romano.

stesso fastigio e fosse stato trafugato da Epidauros a forza di raggiri di antiquari antichi o moderni? Il marmo è qua come là pentelico. Le proporzioni sono un poco più grandi di quelle del frammento di Atene; il gruppo avrebbe dunque occupato il centro del fastigio. Insomma l'ipotesi mi pare abbastanza fondata per poter raccomandarne l'esame serio agli archeologi americani che sono in grado di studiare attentamente il frammento di Boston. Sia che ciò si rivolga nell'uno o nell'altro

Fig. 5. Frammento di un'Amazzone a Boston.
(Fotografia Luchetti).

senso, in ogni caso possiamo assicurare che ci è conservato un frammento di una creazione dello stesso studio dal quale uscirono pure le sculture di Epidauros, e — ciò che dà a quel frammento un pregio speciale — una scultura originale perchè mai un copista sarebbe riuscito di riprodurre con tanta finezza e tanta vivacità le pieghe sottili e leggermente ondulate del chitone e la modellatura magistrale del cavallo.

Delle opere messe in rapporto coi ritrovamenti dell'Asklepieion o attribuite direttamente a Timotheos ora non ci rimane che una, ma certo la più originale e simpatica: l'Athena giovane che guarda con una espressione romantica di ardore

e trasporto verso il cielo, la sede del padre Zeus [1]. La figura snella, le forme del volto corrispondenti ancora allo stile del V secolo, l'espressione patetica degli occhi, il trattamento del vestito — si paragonino p. e. le infossature profonde e le pieghe sottili che accompagnano il fianco sinistro, specialmente di quel torso della Galleria lapidaria nel Vaticano, colla parte corrispondente della Leda e di alcune delle sculture di Epidauros -- e poi il ritmo tanto singolarmente spezzato nel movimento

Fig. 6. Frammento di un'Amazzone a Boston.
(Fotografia Luchetti).

della figura e specialmente nel movimento della testa in corrispondenza colla posizione del corpo, tutto ciò ci ricorda i tratti caratteristici di quelle opere già nominate; e così pure la predilezione per la età freschissima che ha indotto l'artista a rappresentare la dea della battaglia da fanciulla giovanissima, a cui ben conviene quell'espressione puerile di baldanza e di brama romantica. Finora non si è riusciti a spiegare il significato di quelle stelle che sull'egide di alcune delle copie

[1] Amelung, *Führer d. d. Antiken in Florenz*, p. 54; lo stesso, *Die Skulpturen des vaticanischen Museums*, I, p. 190, n. 29, tav. 22; Furtwängler, *Sitzungsberichte der bayer. Akademie d. Wissensch.*, 1903, p. 445.

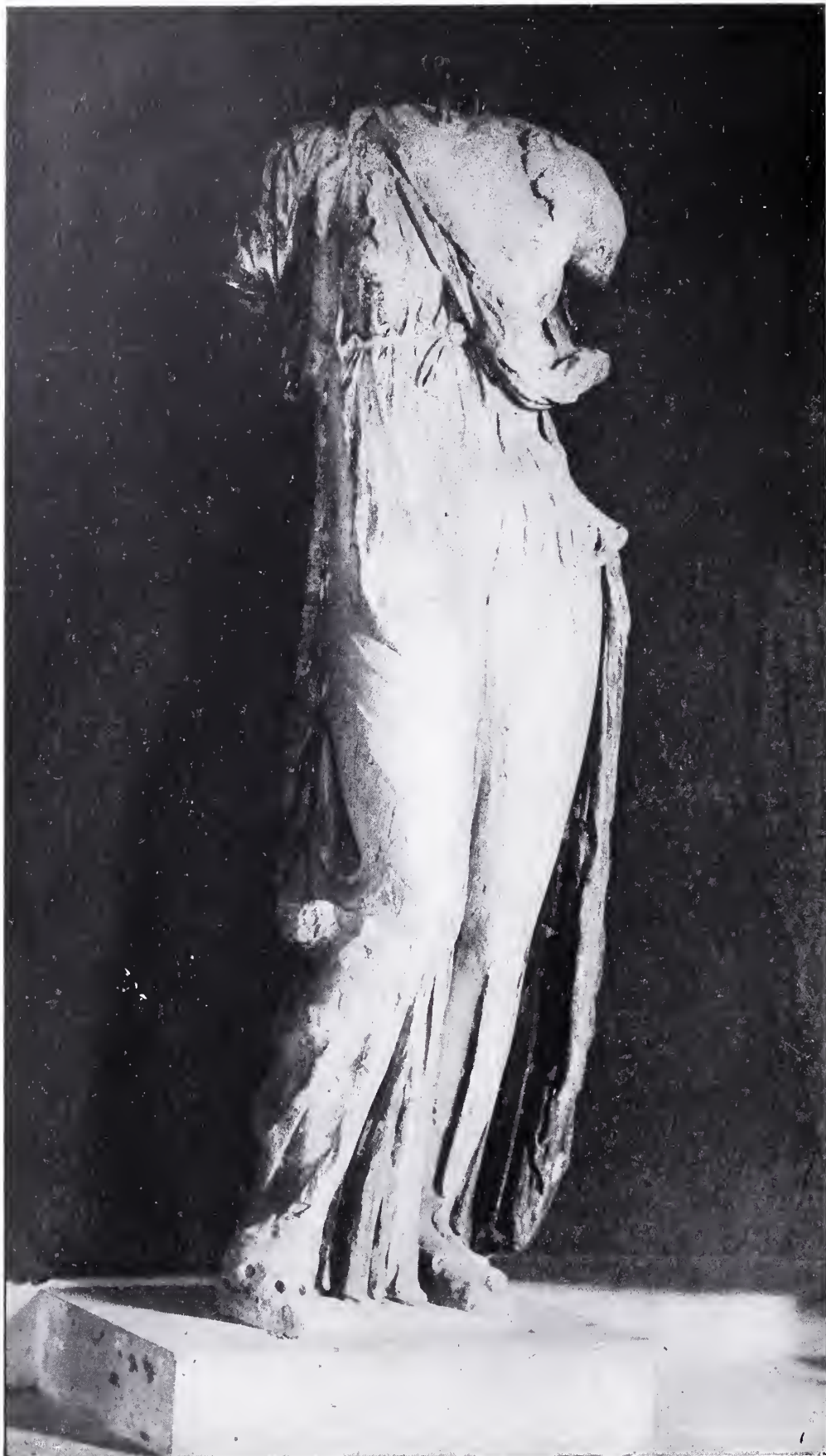



Fig. 7. Statua di Venere a Mantova.
(Fotografia Premi).

circondano il gorgoneion; sia detto — soltanto per non lasciarlo inosservato — che la stessa decorazione si trova su delle opere eseguite in Italia, cioè nei disegni di due ciste prenestine e sull'egide di una statuetta di bronzo; da quest'ultima però accanto alle stelle si vede pure la mezzaluna [1].

Credo di poter aggiungere a queste figure un'altra il cui originale secondo il parere mio si può ascrivere colla stessa certezza al nostro artista. È una statua acefala che si trova ora al museo di Mantova[2] (fig. 7), ma che proviene come la più grande parte di quella collezione da Roma. Giulio Romano l'ha conosciuta e stimata già prima che egli andasse alla corte ducale, perchè l'ha copiata e ripetuta a rovescio nella decorazione dipinta di una delle pareti nella Sala di Costantino al Vaticano, cioè di quella sulla quale è rappresentato il battesimo dell'imperatore, e non mi pare superfluo di riprodurre anche questa pittura (fig. 8), la leggiadria della figura spiccando quasi più in essa che nel marmo lavorato senza eccessiva finezza e rovinato assai dal tempo e dagli uomini[3]. La figura poggiava la mano sinistra sull'anca e la destra abbassata pare che abbia afferrato un lembo del vestito perchè si vede che quella piega a sinistra del ginocchio destro doveva proseguire in qualche modo staccandosi dal corpo. La testa, le braccia e le dita del piede destro erano restaurate: non ne sono rimasti che i perni di ferro o i buchi per essi. Il movimento grazioso del corpo — c'è un contrasto sensibile fra la parte superiore e le gambe, la spalla destra essendo tirata indietro, mentre l'anca

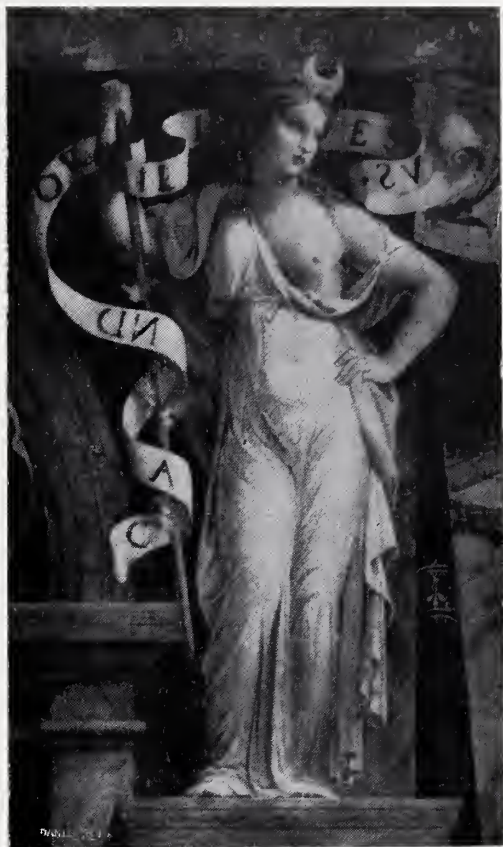



Fig. 8. Figura dipinta in una delle pareti del'a Sala di Costantino al Vaticano.
(Fotografia Alinari).

[1] CISTA FICORONI del Kircherianum, *Wiener Vorlegeblätter,* 1889, tav. XII; *cista* BARBERINI col ratto di Crisippo e col giudizio di Paride: *Mon. de I.*, VIII, tav. 29-30; *Wiener Vorlegebl.*, 1889, tav. VIII (Fot. Alinari 20231). *Statuetta del Museo Gregoriano:* Mus. Gr., I, tav. 43, 1; S. REINACH, *Répertoire de la statuaire,* II 1, p. 297, n. 2.

[2] DÜTSCHKE, *Zerstreute Bildwerke in Ober-Italien*, IV, p. 303, n. 677; S. REINACH, *Répertoire de la statuaire*, II 1, p. 331, n. 6.

[3] Non è vero invece ciò che dice il Dütschke, Giulio Romano aver copiata la figura delineando la composizione della tomba Strozzi a S. Andrea. La cariatide di che si tratta è piuttosto una copia assai rozza

ed il ginocchio destro si avanzano — questo movimento dà alla figura una vaghezza speciale. Ed ora paragoniamo la statura snella con quella delle altre opere suaccennate, la forma della mammella scoperta con quella della « aura », della Nike del tempio (Furtwängler, l. c., p. 445, tav. II) e della Leda, il tratteggiamento della veste tralucida con quello delle diverse altre figure; il modo come le pieghe grosse e curvate si staccano dalla gamba destra si ritrova nell' « aura » e più spiccatamente nella Leda ove pure si può osservare il modo analogo di far appoggiare il margine del vestito al piede con una piega a basso rilievo sul dorso di esso; per il motivo della parte superiore basta ricordare l' « aura » di Epidauros. Del resto la creazione di questa statua si spiega facilmente nell'andamento dello sviluppo di quella scuola — diciamo così — polignotea, perchè nella composizione generale si sente ancora l'influenza di quell'opera più rinomata, che dovette essere creata nell'epoca del primo apogeo della scuola, della cosidetta Venus Genetrix. Fra questa e la figura di Mantova appariscono al nostro sguardo due altre che ci fanno intravedere, come la concezione semplice e grandiosa si sia col tempo grado a grado raddolcita: il finissimo torso del Museo delle Terme[1] ed una statuetta della Villa Albani il cui originale dovrà la sua creazione alla generazione di Timotheos se non a lui stesso[2]. Così troviamo nella statua di Mantova gli stessi tratti caratteristici che abbiamo constatato già altrove: il nesso evidente coll'arte del periodo passato ed un forte senso per la bellezza graziosa della gioventù femminile. Il ritmo del movimento pare che sia stato in quest'opera più continuo, più dolce che nelle altre, ma senza conoscere precisamente l'azione del braccio destro e la posizione della testa non si può giudicarne abbastanza chiaramente. La statua avrà rappresentato la dea Venere; si paragoni la figura similissima sopra un sarcofago con rappresentanza nuziale a San Pietroburgo[3].

Non abbiamo tentato ancora di usufruire di un mezzo per allargare la nostra conoscenza delle opere di Timotheos, cioè di scrutare fra le sculture del Mausoleum, la cui parte meridionale come ci dice Plinio era affidata al nostro artista.

di quella bella Venere passata da Modena a Vienna e pubblicata dal Kekule nelle *Archaeologisch-epigraphischen Mitteilungen*, III, p. 8 seg. tav. I. Il fatto che la figura porta a Mantova una testa differente da quella attuale pare che dimostri che quest'ultima non possa appartenere al corpo. Quella che gli diede lo scolare di Giulio Romano a chi fu affidata l'esecuzione del progetto è certamente pure essa copiata da una antica; le rassomiglia quella che ora si trova nel Museo Barracco (HELBIG, *Collezione Barr.*, tav. XLI). Il corpo della terza cariatide visto da di dietro pare una creazione libera moderna, poco ammirabile del resto come tutt' il miscuglio strano di quella tomba, ma la testa, della quale non si vede altro che l'acconciatura, ci rivela come esistesse allora una testa - copia o originale - di Paionios ora perduta o almeno sconosciuta; si potrebbe credere di vedere la parte posteriore della testa Hertz, alla quale tutto corrisponde, eccetto che la cuffia sia più alta. Si guardi la fotografia Alinari n. 18656.

[1] AMELUNG, *Moderner Cicerone*, Rom. I, 458 seg.

[2] ARNDT-AMELUNG, *Einzel-Aufnahmen*, n. 1106.

[3] KIESERITZKY, *Eremitage*, n. 192.

Ma appena noi affrontiamo la scabrosa questione del Maussoleum non possiamo che deplorare la scarsezza dei mezzi per farci un'idea delle sculture trovate in quel luogo che parrebbe destinato a offrirci tutte le pietre angolari per la ricostruzione della storia dell'arte attica nel IV secolo. Lasciamo da parte i frammenti dei fregi i cui gessi sono propalati in tutti i musei universitari, ma dei frammenti di scultura statuaria non sono formati che le statue del « Maussolos » e dell' « Artemisia » e solo un numero assai limitato ne fu fotografato finora (almeno da fotografi le cui fotografie possono essere acquistate da ognuno). Non possiamo che lagnarci severamente che di quei ritrovamenti preziosissimi non esista ancora una pubblicazione sufficiente; le indicazioni nei cataloghi del British Museum sono assai incomplete. Si rimprovera ai tedeschi che non abbiano pubblicato ancora le sculture di Pergamo ed ai francesi che la pubblicazione degli scavi di Delphi non progredisca svelta; ma cosa significano queste mancanze in riguardo al fatto che gl'inglesi dopo cinquant'anni non hanno pensato ancora a procurare agli archeologi lontani da Londra un mezzo di studiare questi frammenti fra i quali si trovano dei pezzi eseguiti probabilmente da quattro dei più rinomati maestri del IV secolo e certamente nei loro studi secondo bozzetti della loro mano? Spero che queste mie parole e questo tentativo fatto coll'aiuto delle fotografie Caldesi nel possesso dell'Istituto archeologico germanico a Roma contribuiranno ad indurre la Direzione del British Museum a levarsi da questo impegno più che urgente.

Dall'opera del Newton, *A history of discoveries at Halicarnassos* ecc., si può desumere che al lato meridionale della rovina del Maussoleum furono trovate le sculture seguenti:

1. Due frammenti del fregio colle quadrighe (p. 100).
2. Le parti posteriori di alcuni leoni (p. 100).
3. Torso di una figura vestita colossale (p. 101; 129 n. 1; 224).
4. Testa giovanile (p. 129 n. 2; 227).
5. Branca di un leone (p. 129 n. 3).
6. Testa barbata di grandezza naturale, coperta da un berretto frigio (p. 129, n. 4; 226).
7. Frammento di una testa colossale femminile (p. 129 n. 5; 225).
8. Frammenti della quadriga colossale (p. 129).

Di queste sculture fra le fotografie Caldesi ho potuto identificare il n. 3, che ho fatto riprodurre (fig. 9). La figura è femminile; due cinte stringono il vestito che ne copre la più bassa con uno sgonfio circolare. Il panneggiamento è rappresentato con molta finezza e si attacca sotto quello sgonfio alle due gambe facendole trasparire quasi ignude e formando fra esse un'ammasso di pieghe. Osservando questa particolarità e ricordandoci dei tratti caratteristici che finora abbiamo attribuiti a Timotheos, non possiamo dubitare che pure qui ci sia conservato il frammento di

un'opera sua propria. Questa conclusione poi viene accertata da un'altra osservazione. A Lowther Castle esiste una statuetta[1] (fig. 10), le cui parti centrali corrispondono

Fig. 9. Frammento trovato al lato meridionale del Maussoleum. (Fotografia Caldesi).

[1] MICHAELIS, *Ancient marbles,* p. 489, n. 3; CAVACEPPI, *Raccolta di antiche statue,* ecc., I 5; CLARAC, 599, 1311. La nostra figura fu presa dall' opera del Cavaceppi. Pare impossibile che il turcasso e l'arco siano antichi come sostiene il Michaelis.

tanto da vicino al frammento del Maussoleum che quasi potremmo credere di poterci fare col mezzo di questa statuetta una idea della statua intera a cui appartenne il frammento, e dall'altra parte la statuetta rassomiglia in riguardo allo stile tanto alle opere assegnate al nostro maestro che anch'essa si potrà unire a quel gruppo se pure non si può decidere senza conoscerla meglio se riproducesse una figura eseguita dalla sua mano propria o da un artista che aveva subìto la di lui influenza.

Delle teste (n. 4, 6 e 7) non posso dire niente perchè non sono nè pubblicate nè fotografate.

Per base di tutti gli studi sopra le lastre coll'Amazonomachia serve ancora il lavoro del Brunn[1], che riconobbe quattro diverse mani nel lavoro delle lastre conservate e per il primo tentò di identificare questa quaterna con quella degli artisti che la tradizione ci nomina. La ripartizione delle lastre in quattro gruppi proposta dal Brunn pare che sia ora generalmente ammessa e pare ammissibile pure a me con una eccezione: le due lastre coerenti, che egli come n. 1 e 2 ascrive alla serie seconda adducendo per unica ragione il fatto che l'Amazzone a cavallo porta i calzoni, mostrano invece tutte le qualità stilistiche della prima serie: le stesse corporature magre ed alte, la stessa vivacità del movimento, la stessa verità terribile nella rappresentazione del combattimento, e pure quel motivo ripetuto e quasi sottolineato del chitone delle due Amazzoni a sinistra, che si apre for-

Fig. 10. Statuetta a Lowther Castle.
(Da Cavaceppi, *Raccolta di statua*, I, 5).

[1] *Kleine Schriften*, II, p. 357 seg. con tavola. Cfr. i disegni pubblicati dal Michaelis nelle *Antike Denkmäler*, II, tav. 16-18.

mando una cavità dalla cui ombra spicca lucente la gamba, trova i suoi riscontri nella prima serie. Questa viene giudicata dal Brunn inferiore alle altre e non si possono negare le diverse irregolarità nelle proporzioni, le disuguaglianze nell'esecuzione e la predilezione dell'artista per i lembi svolazzanti con che egli ha riempito comodamente lo spazio — tutto ciò dà a questa serie un'impronta più decorativa che monumentale —; ma dall'altra parte non si debbono nascondere dei pregi innegabili che forse alla nostra generazione stanno più a cuore che a quella del Brunn. Nelle altre serie per il nostro sentimento c'è un po' troppo di ordinato, di posato cosicchè si ha quasi l'impressione di un ballo eseguito sul palcoscenico [1], eseguito sì con perfezione, ma non producente mai l'ansia affannata di una battaglia vera, mentre nella prima serie ci spaventa la verità della espressione, la veemenza e la furia dei movimenti, la rappresentazione convincente di un miscuglio senza tregua. Per usare una parola diventata famigliare ai nostri dì: la prima serie ha un carattere illusionistico in confronto colle altre serie dove le figure nelle loro mosse paiono impietrite. Certo che a questa impressione vivacissima contribuiscono anche quei lembi svolazzanti che da questo punto di vista non appaiono più destinati solamente a riempire lo spazio. Quella maniera troppo regolare della terza e quarta serie ha avuto poi una conseguenza nella composizione lineare che certamente non è di un effetto ammirevole: l'abbondanza delle linee parallele. Nella prima serie invece troviamo pure una avanti all'altra delle figure in simili posizioni, ma l'artista ha saputo evitare dappertutto la noia dei paralleli. Il Brunn poi ha osservato molto bene quante volte nella prima serie il volto dei combattenti rimanga in parte o perfettamente coperto dal braccio o dallo scudo e come l'artista in contrasto con quelli delle altre serie non abbia cura di dimostrare i corpi delle sue figure interamente spiegati e nettamente contornati, staccati l'uno dall'altro, e ne ha concluso che questo artista, se non è stato egli stesso pittore, deve aver avuto rapporti intimi con una scuola pittorica. Anche gli altri tratti caratteristici rilevati or ora da noi non possono che corroborare questa supposizione.

Il Brunn attribuì la terza serie a Bryaxis, la quarta a Scopas, lasciando per le due prime sospeso il suo giudizio. Ora invece pare che tutti siano d'accordo nello attribuire la terza serie a Scopas, perchè le lastre che la compongono furono trovate dal lato orientale della rovina del Maussoleum, cioè da quel lato la cui esecuzione era affidata al maestro di Paros, e perchè le forme delle teste combinano perfettamente con quelle teste di Tegea che ci hanno insegnato la prima conoscenza dello stile speciale di Scopas [2].

[1] Cf. Löwy, *Westermanns Monatshefte*, 1903. p. 840.

[2] Treu, *Athen. Mitteilungen*, 1881, p. 412 seg. Sul lato orientale del Maussoleum, oltre queste lastre (Newton, p. 100) non fu trovato che il frammento di una figura maschile seduta su di un trono (N. p. 99; 221).

In questa serie poi la tendenza di spiegare più che sia possibile i corpi sul fondo del rilievo è più sensibile, le forme sono più rigide, le mosse più legate ancora che nella quarta serie. Tutto ciò non si spiegherebbe se non pensando al più anziano dei quattro artisti. Poi il lettore si ricordi che ciò che ci meraviglia e ci sconcerta quasi, quando stiamo guardando le figure del gruppo delle Niobidi è proprio quella tendenza dell'artista di spiegare i corpi più che sia possibile, quella mancanza assoluta del chiasmo lisippeo; ora io capisco bene che si possa dubitare se l'originale

Fig. 11. Testa di un auriga; frammento di un fregio del Maussoleum. (Fotografia Mansell).

Fig. 12. Testa di un'Amazzone; frammento di un fregio del Maussoleum. (Fotografia Caldesi).

di quel gruppo di cui noi non conosciamo che le membra sparse sia stata veramente opera personale di uno dei due più grandi maestri del quarto secolo, ma dall'altra parte a me non pare ammissibile dubitare che il gruppo si debba attribuire alla sfera dell'influenza di Scopas e non di Praxiteles.

Nel suo libro sopra la scultura greca (2^a edizione p. 213 s.) il Kekule von Stradonitz attribuisce la prima serie a Leochares, la seconda a Timotheos. Ora che noi abbiamo affinato il nostro occhio per lo stile individuale di quest'ultimo, dobbiamo confessare che nelle figure della seconda serie si cercano invano delle qualità combinabili con quelle delle opere sopra raggruppate. Invece non si può negare che la testa dell'amazzone coll'arco (fig. 12) nei tratti decisivi rassomigli alla testa dell'Apolline del Belvedere attribuito dal Winter a Leochares [1] ed alle altre teste rassomiglianti a quella, specialmente alla replica dell'Apolline a Basilea (Brunn, *Kleine*

[1] *Jahrbuch. d. J.*, 1892, p. 164 seg.

Schriften, II, p. 404, fig. 53) ed al profilo di quell'Alessandro Magno, trovato a Magnesia del Sipilo [1], e non sarà un caso che gli stessi tratti si ritrovino nella splendida testa dell'auriga, frammento del fregio rappresentante la corsa delle quadrighe, trovato secondo il Newton dal lato occidentale della rovina, cioè dal lato di Leochares [2] (fig. 11). Ho profferto io stesso dei dubbi in riguardo alla tesi del Winter parendomi troppo debolmente basata sul solo paragone fra l'Apolline ed il Ganimede; ora non esito a dichiarare che questi nuovi studi paiono adatti a convalidarla, benchè non ancora si possa parlare di certezza; ritorneremo dopo sull'argomento.

D'altro canto in nessuna delle altre serie si trovano delle concordanze tanto spiccate colle opere di Timotheos come nella prima. Se i panneggiamenti non sono resi tanto soffici come nelle amazzoni di Epidauros, è pure certo che in nessun'altra delle serie sono trattati con tanta nervosità e finezza. Tutti quei lembi svolazzanti poi e la maniera come si piegano ci ricordano gli stessi motivi costantemente ripetuti nelle opere di quella scuola « polignotea »; e con questo nome è pronunciata già la coerenza della scuola coll'arte della pittura, coerenza che non si sarà limitata ai principî. Anzi ci è conservato pure un affresco pompeiano che pare adatto a darvi una idea netta di una pittura corrispondente alla scultura di Timotheos: una rappresentazione del piccolo Ercole che strozza i serpenti circondato da Atene, Anfitrione ed Alcmene che salva il piccolo Ificle; la figura di Atene si può chiamare una copia dipinta dell'Artemis di Timotheos (fig. 1) ed il vestito della madre fuggente è trattato perfettamente nello stile della scuola « polignotea » (Springer-Michaelis, *Handbuch*[8], p. 253, fig. 462). Del resto, secondo ciò che sappiamo, nessuno degli altri artisti del Maussoleum è stato neanche lontanamente in rapporto qualsiasi con una scuola di pittura.

Poi ricordiamoci delle corporature snelle, caratteristiche per lo stile di Timotheos. Quei pochi frammenti che ci sono rimasti dei fastigi di Epidauros ci lasciano intravvedere che pure colà i motivi della composizione erano assai vivaci; si rilegga specialmente ciò che scrive il Furtwängler paragonando la figura di un giovane morto e disteso per terra, proveniente da uno dei fastigi, col Niobide morto del gruppo a Firenze [3]. Il motivo dell'inginocchiarsi con una gamba distesa per

[1] KEKULE, *Archaeol. Zeitung*, 1878, p. 7 seg., tav. II. Cf. AMELUNG, *Moderner Cicerone*, Rom I, p. 252 seg. e *Revue archéologique*, 1904, II, p. 337 seg. La statua di Alessandro è pubblicata dal TH. REINACH nei *Monuments Piot*, 1896, p. 156 segg., tav. XVI-XVIII e dal WIEGAND nell'*Arch. Jahrbuch*, 1899, p. 1 segg., tav. I. Cfr. SCHREIBER, *Das Bildnis Alexanders d. Gr.*, p. 84 seg. Lo Schreiber rileva la somiglianza fra il tipo della testa e quella della Themis trovata a Rhamnus, opera di un'artista Chairestratos che visse alla fine del quarto secolo. Ma l'affinità fra le due teste non è che superficiale, e poi quel Chairestratos evidentemente non era uno dei maestri originali, ma uno che faceva la sua strada seguendo le orme dei suoi predecessori. La statua d'Alessandro — lo chiamo così nonostante il grado altissimo della idealizzazione — deve stare in una certa relazione con quella di Apolline che si trova nel Museo di Berlino (*Verzeichnis der Skulpturen*, n. 52).

[2] SPRINGER-MICHELIS, *Handbuch*[8], p. 273, fig. 500 A.

[3] *Sitzungsberichte*, ecc. 1903, p. 441.

terra (9 e 10) torna fra i frammenti di Epidauros e la figura 10 (fig. 13) pare addirittura destinata a spiegarci il motivo di uno di quei frammenti (Defrasse-Lechat, l. c., p. 70, 8; Cavvadias, l. c., tav. IX 20 e XI 9) (fig. 14).

Fig. 13. Lastra di un fregio del Maussoleum (Fotografia Caldesi).

Quel guerriero sotto il cavallo di un'amazzone (9) che cerca di tutelarsi la testa con una clamide avviluppata intorno al braccio (fig. 15) ci ricorda il frammento del gruppo di una amazzone ed un guerriero a Boston. Il ritmo dei movimenti è quasi sempre perfettamente fluido — fra la costruzione dell'Asklepieion e quella del Maussoleum sono trascorsi incirca venticinque anni — solo in una figura — in quella assai originale di un'amazzone che corre a larghi passi (3) — ed in un gruppo — quello di due amazzoni ed un greco in quella lastra che il Brunn attribuì alla seconda serie — c'è ancora qualche cosa nel movimento che ci ricorda il ritmo spezzato della Leda e della Minerva.

Fig. 14. Frammento di un fastigio dell'Askepieion di Epidauros. (Da Cavvadias, *Foulles d'Epidauros*, I, tav. XI, 9).

Finalmente resta un'ultima osservazione. Quella figura originale dell'amazzone corrente ha

una sorella, come fu già rintracciato dal Brunn in una lastra del fregio colla rappresentazione della Centauromachia [1], cioè una donna che fugge disperatamente verso destra; ora questa più ancora dell'Amazzone ci rammenta il motivo del petto seminudo nell' « Aura » e nella Nike di Epidaurus, nella Leda, nella statua di Mantova e nella statuetta di Lowther Castle. Poi non so se mi sbaglio, ma mi pare che queste

Fig. 15. Lastra di un fregio del Maussoleum.
(Fotografia Caldesi).

due figure abbiano molta somiglianza meno nelle singole forme che nell'insieme dell'apparenza con una baccante su uno dei lati della bella base triangolare del Museo Lateranense [2]. Ora la baccante è uno di quei graziosi tipi creati nel quarto secolo e ripetuti innumerevolmente dagli epigoni, ed appartiene ad un gruppo speciale fra la massa di quei tipi, i cui artisti evidentemente lavoravano nell'orbita della stessa scuola il cui capo in quei tempi non fu nessun altro che Timotheos.

Dopo tutto ciò io concludo che abbiamo ogni ragione di ascrivere a Timotheos la prima serie dell'Amazonomachia, e così siamo riusciti a far rivivere l'individualità artistica di quel maestro che finora parve condannato a rimanere un'ombra

[1] Michaelis, *A. D.*, II, tav. 18 II.

[2] Brunn-Bruckmann, *Denkmäler* 599 con testo dell'Hauser.

pallida, ed a riconoscere l'importanza di questa individualità nello sviluppo dell'arte. Ancora una volta vediamo coi nostri occhi quanto sia stata forte la corrente della tradizione nel quarto secolo malgrado tutte le evoluzioni verso un'ideale più raffinato e psicologicamente più profondo; finalmente poi mi pare più chiaro di prima che i precursori di Lisippo, che gli preparavano la strada per poter arrivare alla mèta della completa libertà erano dei pittori e quei scultori che si lasciavano tanto influenzare dai progressi della pittura per imitarne gli effetti ed i motivi nei rilievi.

Progredendo da questa base riguadagnata così senza perderci mai nell'incerto potremo forse riuscire a raggruppare intorno a queste opere già riunite pure delle altre e di assegnarle, se non all'ingegno personale di Timotheos, bensì all'ambiente della sua scuola.

Una delle più monumentali rappresentazioni della dignità femminile è quella della donna vestita semplicemente del peplos. Mentre il sesto secolo aveva fatto sparire addirittura il corpo sotto i piani immobili della stoffa, nel quinto secolo gli artisti avevano trovata la più geniale soluzione del problema lasciando al vestito la sua qualità pesante e pur facendo indovinare la posizione del corpo e delle gambe coi mezzi più semplici. Ma già verso la fine del secolo il gusto più raffinato aveva indotto per esempio gli artisti delle Cariatidi dell'Erechtheion e di una statua che si trova ora a Venezia a trattare pure il peplos come se fosse di una stoffa leggera, quasi trasparente, un tentativo contro il quale un'opera come l'Eirene del Cefisodoto pare che segni un'opposizione voluta [1]. L'arte prassitelica poi sapendo rilevare nuovi effetti dallo studio intenso della natura delle diverse stoffe diede pure a queste figure un nuovo fascino spargendo fra tutti i piani tanti piccoli e graziosi motivi da rendervi perfetta l'illusione della vita reale [2].

Sarebbe strano se quell'altra grande scuola attica dopo i primi tentativi suaccennati non avesse proseguito a sviluppare nel modo suo questo tema tanto più interessante quant'è semplice. Ed in verità credo che ci sia conservata la copia di una tale figura: essa proviene da Roma e si trova oggi a Kopenhagen nella Glyptothek Ny-Carlsberg. Noi riproduciamo una fotografia presa a Roma, cioè quando la statua non era ancora restaurata [3] (fig. 16). Mi pare che bisognino poche parole per spiegare le mie ragioni. La statura è relativamente snella; la posizione ci ricorda la statua di Mantova; tutta la parte delle gambe è trattata secondo la maniera della scuola «polignotea»; il motivo della piega sopra il dorso del piede destro si ritrova dalla Leda e dalla statua di Mantova. È interessante poi come l'artista abbia

[1] Furtwaengler, *Meisterwerke* p. 514 e *Griechische Originalstatuen in Venedig*, p. 28 seg., tav. IV, 2.

[2] Furtwaengler, *Gr. Or. i. V.*, p. 32, tav. V.

[3] *Ny Carlsbergs Glyptotheks antike Kunstvärker*, tav. XXI, 302.

Fig. 16. Statua muliebre a Kopenhagen.
(Fotografia Luchetti).

trattato la parte superiore facendo del tutto per far trasparire anche qua più che sia possibile le forme del petto. Non potremmo dire che l'effetto sia veramente felice; alla figura mancano troppo la calma e la semplicità inerenti al tema ed indispensabili per una soluzione adeguata.

Nomino soltanto di passaggio una statua di Diana che molti anni fa si trovava da un antiquario romano (*E.-A.*, n. 172-174), una creazione delicata, forse un po' manierata che rassomiglia per più di un riguardo alle opere attribuite a Timotheos (fig. 17) e la cosiddetta rinomata Venere colla spada, trovata ad Epidauros (cfr. ultimamente Flasch nel testo delle *E.-A.* n. 1361).

La più originale di tutte le statue soprannominate è certamente la Minerva. Ora esistono due altre creazioni che concordano tanto perfettamente con essa in riguardo al motivo generale che non si può dubitare che ci sia qualche nesso fra di loro: la statua di Asklepios conservata in una copia completa nel Museo del Louvre [1] ed una statua di Venere o di deità marina la cui copia migliore appartiene al Museo di Berlino [2].

[1] Cf. Arndt, *Collection Ny Carlsberg*, p. 99, fig. 53.

[2] *Beschreibung der ant. Skulpturen*, n. 276.

Se dell'Asklepios non fosse conservato che il corpo si dovrebbe credere di trovarsi innanzi ad una creazione del quinto secolo, ma nelle forme della testa sono troppo sensibili gli elementi di uno stile più libero; perciò potremo ascriverlo sensa sbagliare al principio del quarto secolo e non crederei impossibile che l'artista sia stato uno dei compagni più anziani di Timotheos. Quella seconda statua nel catalogo delle sculture antiche a Berlino viene giudicata opera ellenistica, ma le forme magre e semplici del corpo, la posizione energica, quasi puerile, i contorni duri, il panneggio semplice indicano chiaramente una data anteriore, cioè la prima metà del quarto secolo. La posizione, come dissi, è tale quale quella della Minerva, ma il panneggiamento è trattato in uno stile più largo, più monumentale, si può dire più prassitelico, che vieta di ascrivere l'opera ad un compagno di Timotheos; la figura anzi dimostra la di lui influenza anche oltre i limiti della propria scuola[1].

Fig. 17. Statua di Diana.

Nelle teste di Epidauros ed in quella della Leda e della Minerva si riconoscono meglio ancora che nei corpi le forme dell'epoca fidiaca animate da un'espressione patetica, testimone di una psiche nuova. Ora un miscuglio eguale di elementi si riscontra pure in altre opere della stessa epoca che certamente non provengono tutte dallo stesso ambiente, ma le quali sarà lecito di riunire per il momento in un solo gruppo.

Solo la prima credo che si possa mettere in relazione più intima col nome di Timotheos, cioè il così detto Giove di Versailles. Il Furtwängler[2] lo ascrisse a

[1] Cf. ARNDT-AMELUNG, *Einzel-Aufnahmen*, n. 712 (testo dell'ARNDT, che già rivelò la somiglianza fra questo tipo e l'Esculapio del Louvre e contradisse giustamente la data pronunziata nel catalogo di Berlino; l'ARNDT crede la creazione dell'opera in una relazione troppo vicina con Prassitele; vi mancano addirittura l'armonia del ritmo e la flessuosità delle linee, qualità caratteristiche delle opere prassiteliche dalla prima fino all'ultima).

[2] MEISTERWERKE, p. 142, fig. 29.

quell' ipotetico Prassitele del quinto secolo e del resto non ha errato a fondo, perchè anch'egli vi trovò immischiato nelle forme dell'epoca fidiaca un sentimento patetico. Nella capigliatura però e nella barba folta, ma non compatta, non c' è nessun dettaglio che contraddirebbe alla data più avanzata ed infine tutta quella ipotesi di una scuola fidiaca patetica, guidata da quel Prassitele, non ha base che la supposizione inverosimile che le due iscrizioni dei Dioscuri di Montecavallo riproducano una tradizione sicura e che col Prassitele della seconda non sia indicato il rinomato artista del quarto secolo, ma un altro più anziano rimasto d'altronde perfettamente ignoto.

Nei miei studi sopra la base di Sorrento (nota 3) ho accennato alla possibilità che il simulacro di Marte nel suo tempio sul foro di Augusto sia stato o un originale del quarto secolo o la copia di un tale e che si possa allora pensare a quell'ἀκρόλιθον sull'acropoli di Alicarnasso di che secondo Vitruvio si dubitava se fosse opera di Leochares o di Timotheos (II, 8, 11). Si è detto che il tipo della testa di quel Marte, come si vede dalla copia colossale del Museo Capitolino (Furtwängler, *Collection Somzée*, p. 63), sia sviluppato da quello del Giove di Otricoli (Helbig, *Führer*², n. 411); a me pare che rassomigli assai più al Giove di Versailles, e con ciò apparirebbe la possibilità che l'originale sia stata un'opera di Timotheos, cioè quel colosso ad Alicarnasso che allora sarebbe da attribuire al nostro maestro. Ma non si arriva che a delle possibilità.

Una trasfusione di elementi del quinto e del quarto secolo si osserva pure in un altro tipo ascritto dal Furtwängler a quel supposto Prassitele; è una testa giovanile la cui migliore replica ultimamente illustrata dall'Arndt [1] si trova nella Villa Albani. Anzi questo tipo sta in un rapporto certo, ma non ancora ben chiaro, con un altro dell' Esculapio giovane del quale poco fa il Hadaczek ha pubblicato due repliche [2], e perciò si potrebbe credere di aver trovato un altro mezzo per metterlo in relazione con Timotheos che aveva creato proprio un Esculapio giovane per la città di Troizene (Paus. II, 32, 4), ma per dir la verità nè l'uno nè l'altro dei due tipi, benchè stilisticamente siano assai individuali, si lasciano riunire con ragioni abbastanza fondate colle opere personali del maestro delle figure di Epidauros.

Forse ci avviciniamo di più a lui stesso considerando un'altra scultura, una statua di un dio giovane nel palazzo Pitti, opera che colla sua composizione libera sì, ma poco ritmica ci ricorda una delle più caratteristiche qualità delle sculture sopra riunite in contrasto al ritmo perfetto dell'arte prassitelica [3]. Infine sia nomi-

[1] Brunn-Bruckmann, *Denkmäler* 592. Cf. Amelung, *Berliner philol. Wochenschrift*, 1907, p. 1252.

[2] *Oesterr. Jahreshefte*, 1908, p. 111 seg.

[3] Amelung, *Führer d. d. Ant. in Florenz*, p. 138, n. 194.

nato il Bacco Richelieu colle sue repliche[1]. La sua testa rassomiglia a quella della Leda, ma le forme gonfie e mollissime del corpo contrastano troppo chiaramente colle forme snelle e magre della eroina e di tutte le altre figure affini cosicchè anche questa bellissima creazione non si può ascrivere che alla periferia del cerchio nel cui centro domina Timotheos.

* * *

Mentre noi abbiamo risvegliato così l'apparizione dell'ultima manifestazione di una scuola ampiamente diramata ed influente anche oltre i limiti dell'ambiente familiare, ora rivolgiamo gli occhi verso un artista che pare che sia rimasto più solitario, come era pure di provenienza forestiera, ed entrando nell'orbita dell'arte ellenica subì le influenze di tutte le diverse correnti dell'epoca: a Bryaxis[2].

Raccogliendo e sviluppando una allusione del mio amico Arndt potetti riuscire a far riapparire dalle nebbie della tradizione letteraria e dalle masse di quella monumentale l'imagine della più originale creazione dell'artista, del Sarapide colossale nel suo splendido santuario ad Alessandria[3] (fig. 20). Dalla rassomiglianza fraterna col rinomato Giove di Otricoli mi parve di poter concludere che pure questo tipo riproduca un'opera di Bryaxis. Altri studi vengono ora a corroborare questa ipotesi. Il Sieveking[4] ha osservato che in tutte le repliche del Giove si ritrova una particolarità: i capelli non sono scolpiti che in parte; il rimanente era formato in stucco come si può dedurre dalla preparazione dei piani di attacco ed in alcuni casi pare che lo stucco abbia pure coperto i capelli e la barba, rimasti solamente abbozzati.

Ora questa tecnica e l'uso dello stucco in quella maniera speciale, limitati fra le copie romane a pochi casi — altri ci occuperanno dopo — si ritrovano invece come un'abitudine familiare in certi luoghi ed in un'epoca precisa dell'arte greca: cioè in Egitto nell'epoca ellenistica, vuol dire in quel paese dove Bryaxis iniziò l'era dell'arte ellenistica colla creazione del suo Sarapide[5]. Si è creduto di poter spiegare questo uso di stucco coll'intenzione di diminuire il peso ed il costo dei colossi di marmo; ma le sculture trovate in Egitto e stuccate nello stesso modo sono quasi tutte di grandezza minore del vero e poi in altri casi, come per es. da

[1] Cf. ultimamente AMELUNG, *Die Skulpturen des vaticanischen Museums*, II, p. 428 seg. n. 258.

[2] Il nome di Bryaxis dimostra che egli o la sua famiglia venne dalla Caria. A ciò non contraddice il fatto che egli nelle sue iscrizioni si chiami ateniese. Si confronti il caso analogo di Sthennis il cui padre Herodoros era immigrato in Atene venendo da Olynthos. Cf. BENNDORF, *Zeitschrift für österr. Gymnasien*, 1875, p. 741 seg., e ROBERT nella *Real-Encyclopädie* di Pauly-Wissowa, III, 1, p. 916 segg.

[3] *Revue archéologique*, 1903, II, p. 177 segg., tavola XIV.

[4] BRUNN-BRUCKMANN. *Denkmäler*, testo del n. 605.

[5] HAUSER, *Berliner philol. Wochenschrift*, 1905, p. 69 segg.; RUBENSOHN, *Achaeol. Anzeiger*, 1906, p. 135.

quella testa colossale del Museo Capitolino attribuita con ragione a Damophon [1] il modo dell'aggiunta è diverso da quello che si osserva nelle repliche del Giove e nelle sculture trovate in Egitto. Là c'è indietro un incavo ed i capelli intorno alla fronte e sopra il capo sono perfettamente eseguiti; in nessun punto si vedono quei piani con buchi leggermente incisi.

In riguardo alle piccole sculture quella tecnica si è spiegata colla mancanza del marmo in Egitto che costrinse gli artisti a mettere in opera anche i più piccoli pezzi sebbene insufficienti e di supplire le parti mancanti collo stucco. Può essere, benchè mi pare strano che agli scultori residenti in Egitto non fosse stato possibile di ottenere del marmo in quantità sufficiente. In ogni caso la eguaglianza della tecnica dalle repliche del Giove e dalle sculture « alessandrine » richiede una spiegazione analoga e dimostra che fra i due gruppi esiste un nesso speciale.

Ma quelle sono copie romane, queste originali greci? Come si spiega che i copisti romani si sono incapricciti a copiare pure una strana tecnica mentre sotto lo strato del colore o dell'oro nessuno poteva mai accorgersi della fatica subita? Ho pubblicato ultimamente le copie di una Athena fidiaca [2] ed anche esse concordano tutte nell'adoperare una tecnica speciale i cui confronti poi si trovano in diverse opere greche del quinto secolo, cioè dell'epoca nella quale l'originale di quell'Athena fu creata. Ed anche là i copisti avrebbero potuto risparmiarsi della fatica, che doveva sparire pure là, sotto lo splendore della doratura. Evidentemente dunque quei copisti come quelli del Giove non si lasciavano guidare da nessun altro criterio, che dal desiderio di ripetere esattamente non solo le forme, ma pure la tecnica dell'originale che avranno studiato attentamente e della quale si poteva benissimo aver conservato o la tradizione o la pratica. Anche nei nostri tempi una copia di un capolavoro eseguita nella tecnica propria dell'originale viene valutata più preziosa di un'altra eseguita in una tecnica qualunque, e vi sono sempre degli artisti coscienziosi che volentieri si prestano a tale desiderio dei mecenati nella viva speranza di poter aumentare così la propria padronanza dell'arte.

Il Sieveking invece ha voluto spiegare la tecnica delle repliche del Giove con la supposizione che l'originale sia stata opera composta di oro ed avorio. Ma il principio delicato della capigliatura sopra la fronte, quella sfumatura fine non si sarebbe potuta mai eseguire se i capelli fossero stati di un materiale diverso da quello del volto e specialmente di metallo. E poi non si capirebbe affatto perchè i copisti non avessero formato tutta la parrucca o tutta la barba in stucco, perchè avessero adoperato o piuttosto ricavato fuori una tecnica che non ha nessunissima affinità o somiglianza colla tecnica delle imagini composte di oro e di avorio. Finalmente mi

[1] Helbig, *Führer*, I^2, n. 453.

[2] *Oesterr. Jahreshefte*, 1908, p. 169 segg., tav. V.

pare che l'ipotesi del Sieveking avrebbe qualche fondamento sicuro soltanto se quella tecnica nei tempi romani non fosse adoperata che in quei casi nei quali noi potremmo supporre che l'originale dell'opera copiata fosse stata composta di oro e di avorio. Ma ecco che posso pubblicare (tav. III) una testa del Museo Capitolino, la cui esecuzione tecnica riconoscibile ancora malgrado il ristauro concorda con quella delle repliche del Giove e che rappresenta un essere eroico, forse Ercole; possiamo dunque dichiarare con certezza che l'originale non è stato lavorato in quella tecnica preziosissima riservata alle imagini dei grandi dei olimpici. Le forme stilistiche del viso concordano tanto colle forme del Giove che io non dubito che l'originale sia stato un'opera dello stesso artista, cioè secondo la mia convinzione di Bryaxis. La testa messa sopra un busto moderno si trova nella camera del pianterreno nel cui centro è esposta la base di Albano coi rilievi rappresentanti i fatti di Ercole. Siccome in quella camera l'ordine delle teste ultimamente è stato perfettamente cambiato, non mi fu possibile di rintracciare la testa nella « Nuova descrizione » dell'anno 1888 o in alcuna delle altre pubblicazioni delle sculture capitoline. L'altezza dell'antico, cioè di quel pezzo che noi abbiamo riprodotto, è di m. 0.385. Il marmo è giallastro e composto di piccoli cristalli. Il busto moderno è di marmo, mentre tutti gli altri restauri sono eseguiti in gesso. Dei capelli è antica solamente una striscia che incorona la fronte: di restauro sono pure la parte posteriore del collo ed alcuni rappezzi del naso, dell'occhio e della tempia destra lungo una rottura orizzontale che aveva spaccata la testa in due parti. Mentre il lavoro del volto è perfettamente finito gli orecchi e le parti laterali della barba sono solamente abbozzati ed anche l'esecuzione della parte anteriore della barba non è rifinita come dovrebbe essere in confronto col lavoro del volto; poi si scorge nella barba a destra ed a sinistra un taglio che ha lasciato un piano qua liscio là ondulato. Tutto ciò ci ricorda la tecnica delle copie del Giove, e la supposizione più verosimile sarà quella che i capelli e la nuca siano stati coperti dalla pelle di leone eseguita in stucco e che le mascelle della pelle abbiano nascoste le parti laterali della barba cogli orecchi; ma dobbiamo supplire pure uno strato fino di stucco o uno strato assai grosso di colore sopra la parte anteriore della barba.

Ed ecco (fig. 18) un'altra scultura della quale disgraziatamente non posso indicare nè la provenienza nè il luogo dove si trovi ora. La pubblico secondo una fotografia di mio possesso e spero così di avere qualche notizia precisa. Si è conservata la testa col busto. Facilmente si riconoscono gli stessi piani tagliati intorno ai capelli ed alla barba; tutta la parte superiore del collo è lasciata ruvida evidentemente per attaccare i ricci pendenti della barba. Ruvida è pure la spalla sinistra e la parte esterna del petto sinistro per attaccarvi un lembo del panneggio. Perciò e per la mossa vivace della testa non credo che la scultura sia stata destinata a rimanere

Fig. 18. Busto di un dio barbato.

un busto; sarà stata invece inserita in un corpo di altra materia. Nelle forme si riconosce facilmente lo stile dell'artista nostro. Il rappresentato sarà Esculapio, ed in ogni caso è interessante un paragone coll'Esculapio di Milo e la sua variante ad Atene. Le forme qua sono più grandi, più semplici, ma là più individuali, più piene di vita. Il lavoro della copia pare sommario, ma sentito. E l'originale? era anch'esso una statua di oro ed avorio? Ci contraddicono qui le stesse inverosimiglianze come negli altri casi, ed è certo che aumentando il numero delle copie romane eseguite nella tecnica « alessandrina » si riesce a togliere fondamento alle conclusioni che si vollero tirare dalla supposizione che solamente le copie del Giove fossero adattate in quel modo [1].

Ma il Sieveking ricercando l'originale del Giove accenna a due opere precise: al Giove Capitolino di Pasiteles e di Apollonios, credendo possibile che uno di questi due artisti abbia derivato il nuovo ideale del re degli dei dalla forma che Bryaxis aveva data al dio degli inferi perchè anch'egli non nega la stretta somiglianza fra le due imagini considerando però la differenza troppo piccola per poter credere che un'artista come Bryaxis si sia ripetuto tanto spiccatamente. Ma che cosa sappiamo noi della varietà delle creazioni di Bryaxis? Niente. E che cosa sappiamo noi del Giove di Pasiteles o di Apollonios? Niente. Anzi se volessimo basarci sopra ciò che ci indicano le piccole statuette di Giove certamente romane, potremmo concludere benissimo che l'ideale romano del dio capitolino non corrispondeva a quello del Giove di Otricoli. A me pare perciò più saggio di ammettere per ora che Bryaxis si sia ripetuto, cioè che abbia derivato da una rappresentazione propria del padre degli dei l'ideale di Sarapide, cosa che in verità farebbe poca meraviglia una volta che in Alessandria egli si trovava innanzi ad un problema addirittura nuovo. Ed è poi vero che la variazione sia tanto superficiale? più superficiale della somiglianza fra due creazioni prassiteliche come le teste del Sauroktonos e della Venere di Arles o del Mercurio di Olimpia e quello di Andros? A me pare

[1] Nell'anno 1906 fu trovato a Mileto un frammento di testa del tipo otriculense (WIEGAND, *Archaeol, Anzeiger,* 1906, p. 21). La testa era stata una di quelle sculture che ornavano la porta monumentale del foro meridionale, costruzione dei primi tempi imperiali. Desumo da comunicazioni private, gentilmente concesse dal Wiegand, che gli occhi erano stati inserti e che la barba è tagliata ai due lati, i tagli formando due piani lasciati ruvidi. Nei piani non ci sono nè buchi nè perni. Il rimanente della barba è perfettamente eseguito. Evidentemente anche là quei pezzi erano formati in stucco, ed anche là non se ne capisce la ragione. Il Wiegand, parla nel suo resoconto di una « masehera », parola che in riguardo alla nostra questione potrebbe dar origine a una spiegazione che non corrisponda al vero. Non è conservata che la parte inferiore del viso dagli occhi in giù; indietro e sotto la barba v'è rottura e non si può più indovinare se la parte posteriore del capo ed il collo fossero stati eseguiti in marmo o in stucco.

Pare che possiamo supporre una tecnica analoga per quel Giove colossale che si trova ora a S. Pietroburgo (KIESERITZKY, *Eremitage,* n. 152; cf. OVERBECK, *Kunstmythologie,* II, p. 119). Quando fu trovata, ne mancava una parte della testa; ora sono restaurate, come gentilmente mi comunica il Waldhauer, le parti seguenti: tutta la parte posteriore della testa, *tutti i capelli sul lato sinistro della testa* (a destra di chi guarda) un riccio sopra la fronte, *i baffi e la parte inferiore della barba.*

di no, e non ritengo neanche impossibile che Bryaxis in questo caso in riguardo alla volontà del re che era l'istitutore del nuovo culto e mirava con questa istituzione religiosa allo scopo politico di unire più strettamente greci ed egiziani in una venerazione unica che avrebbe dovuto inghiottire tutti gli altri culti, — che Bryaxis in questo caso abbia conservato più che gli era possibile delle forme di un'immagine di Zeus già rinomata. In ogni caso io credo preferibile e più logico di rimanere sul suolo fermo quando non ci sia una ragione stringente d'avventurarsi sulla terra barcollante delle ipotesi; specialmente quel metodo di spogliare la serie delle opere adottate finora per ricostruire lo sviluppo dell'arte greca del quinto e del quarto secolo e di ascriverle all'ambiente molto elastico delle scuole neo-attiche o pasiteliche senza che vi sia un'indizio oggettivo, come la treccia della Giunone Ludovisi, mi ricorda troppo da vicino quel metodo che infestò la filologia cinquant'anni fa e che oramai si può dire sepolto, cioè di cancellare tutti i passaggi degli antichi scrittori e poeti che non sembrarono concordi allo spirito dell'autore o piuttosto a quell'idea che la scienza del tempo se ne era formata, dichiarandoli aggiunte inorganiche di epoche posteriori.

Fig. 19. Frammento di una statua di Giove a Napoli.
(Dal *Jahrbuch d. I.*, 1898, p. 192, fig. 1).

Ciò che possiamo costatare di oggettivo è dunque la parentela intima fra le teste di Giove e di Sarapide e l'esecuzione delle repliche del primo in una tecnica usata in Egitto nei tempi ellenistici. Le due osservazioni ci conducono nella stessa direzione ed alla stessa mèta: a Bryaxis. Potrebbe essere che in un frammento colossale di una statua virile seduta a Napoli ci sia conservata la parte inferiore della figura la cui testa era proprio quella del tipo Otricoli. Lo Heemskerk ha dise-

gnato il frammento quando si trovava ancora a Roma nella vigna Cesi ed era ancora più completo, cioè riunito col torso e colla testa[1]. Il disegno è troppo piccolo per poter dire con certezza che quella testa abbia proprio il tipo del Giove di

Fig. 20. Statua di Sarapide ad Alessandria.

Otricoli, ma essa ne dimostra tutti i tratti caratteristici. Ora il Sieveking, favorevole all'opinione del Michaelis che il frammento di Napoli sia parte di una copia del Giove Capitolino[2], vorrebbe far credere che anche in esso non si possa ricono-

[1] *Jahrbuch d. Instituts,* 1898, p. 193, fig. 2. La riproduzione della fig. 1 (la nostra fig. 19) ci fu gentilmente concessa dalla redazione del *Jahrbuch.*

[2] *Codex Escorialensis,* p. 137.

scere che una derivazione dall'immagine del Sarapide di Alessandria. Basta però un confronto delle due sculture (fig. 19 e 20) per capire che qui non si può parlare di una eguaglianza « Zug für Zug », come pretende il Sieveking, ma solamente di una parentela ben naturale fra due opere dello stesso artista. Che il tipo di quella raffigurazione di Giove sia stato in verità familiare all'arte del quarto secolo, si può desumere da alcune monete della città di Megalopolis (*Imhoof-Blumer a. Gardner, A numism. comm. of Paus.* pl. V, 1; Hitzig-Blümner, *Pausanias*, III, p. 224; Münztafel, V, 7) coniate — è vero — nei tempi imperiali romani, ma con un'imagine di Giove seduto in trono che con molta probabilità fu dichiarato una riproduzione dello Ζεὺς Σωτήρ, opera di Senofonte e Cefisodoto, che pare sia stato il figlio di Prassitele (cf. Dörpfeld, *Athen. Mitteil.*, 1893, p. 218). Il fatto poi che in una statuetta tarda del British Museum[1] si trovano combinati il corpo del Sarapide, una testa del tipo otriculense e l'aquila oltre lo cerbero dimostra solamente che ancora in tempi tardi uno scultore per tradizione seppe o per sua intuizione si accorse della somiglianza intima fra le due creazioni.

Il Sieveking ha pubblicato nel suo lavoro una bella testa del Museo di Alessandria, un'opera originale di un'artista della fine del quarto secolo. Non sarà stato uno dei più grandi maestri, ma la sua scultura rispecchia chiaramente l'effetto del soggiorno di Bryaxis nella capitale dei Tolemei rassomigliando stilisticamente assai al Giove ed al Sarapide, come alcune teste di rilievi sepolcrali ad Atene rispecchiano lo stile di Scopas e le terrecotte di Tanagra quello di Prassitele.

Quel lavoro del Sieveking è dedicato alla pubblicazione di una interessantissima testa che si trova in Villa Albani. Nessuno poteva non accorgersi delle strette somiglianze fra essa ed il Giove di Otricoli. Il Sieveking va più oltre e vede nella testa di Villa Albani nient'altro che una copia un po' variata dello stesso Giove Capitolino pretendendo che fra i due tipi esista una concordanza nei capelli e nella barba « Locke für Locke ». Non so se la colpa sia degli occhi miei, ma io confesso di vedere sì una grande somiglianza in generale, ma comparando « Locke für Locke » non vedo in questi particolari che differenze. Nel volto poi non soltanto l'espressione degli occhi è esagerata nel senso patetico, ma è cambiata pure la forma del naso più curvato, quasi ritirato. Tutta la modellatura è meno accentuata. L'aspetto del Giove si potrebbe comparare con una bella, chiara giornata di tramontana, quello della testa di Villa Albani fà piuttosto l'impressione di una cupa, pesante, piovosa giornata di scirocco. Come spiegare queste discrepanze? Il Brunn l'aveva fatto colla supposizione di una differenza del soggetto, supponendo che la testa Albani rap-

[1] Smith, *Catalogue of sculpture*, III, n. 1531.

presentasse il tempestoso dio del mare. Ma il Sieveking dice che una tale distinzione fra le rappresentanze dei due Cronidi non si può sostenere, essendo dipeso solamente dalla volontà individuale dell'artista di rappresentare l'uno o l'altro più sereno o più eccitato, e che le diverse raffigurazioni non si distinguevano con certezza se non per mezzo degli attributi tipici. Tale argomentazione però in questa generalità regge soltanto per il quinto secolo; per i secoli seguenti si deve concedere che delle volte le rappresentazioni di Nettuno siano elevate a tanta grandiosità che noi se avessimo trovate le teste sole le avremmo attribuite forse a Giove, mai però che una rappresentanza del dio supremo — almeno fra le opere veramente artistiche — sia stata tanto menomata di maestà come dovremmo supporre, se la testa Albani raffigurasse veramente Giove. Se poi si comprendesse che un'artista greco in riguardo a qualche culto speciale come quello di Dodona avesse offuscato il temperamento di una creazione già esistente [1], come spiegarlo per un copista romano che lavorava per un tempo in cui non si conosceva che il culto del Giove Capitolino, uniforme in tutto l'impero?

Per tutte queste ragioni debbo contraddire al Sieveking anche in questo punto: la testa Albani, secondo il mio parere, è la copia di una terza opera di Bryaxis e rappresenta Nettuno. Se le differenze che la distinguono dal Giove sono relativamente piccole, ricordiamoci di aver fatto la stessa osservazione comparando il Giove col Sarapide e riconosceremo semplicemente una qualità dell'artista creatore senza ricorrere a scultori neo-attici o romani.

Ma c'è finalmente un'altro mezzo di riconnettere proprio la testa Albani col nome di Bryaxis e con ciò torniamo al Maussoleum. La strana ed assai decorativa maniera di riprodurre i capelli in forma di matasse lunghe e poco ondulate si ritrova proprio identica in una sola scultura antica: nella statua colossale del cosiddetto Maussolos. Ed ora confrontiamo il petto di detta figura coperto di un chitone trasparente colla parte corrispondente del Sarapide e rammentiamoci che la statua fu trovata sul lato nord della rovina, cioè sul lato di Bryaxis. La fisonomia del « Maussolos » porta tratti individuali, ma malgrado ciò mi pare che ci siano delle rassomiglianze assai significanti come specialmente la modellatura della fronte con quel triangolo sporgente messo in pizzo sopra la radice del naso [2].

[1] Overbeck, *Kunstmythologie*, II, p. 231 segg.

[2] Pare generalmente e con ragione abbandonata l'opinione che le due statue colossali, chiamate ancora Maussolos ed Artemisia, abbiano fatto parte della quadriga sulla sommità della piramide. Il Six (nelle *Röm. Mitteilungen*, 1899, p. 81 segg.) ha voluto malgrado ciò sostenere la denominazione mediante il confronto della testa del « Maussolos » con diverse monete, confronto che secondo il mio parere non conviene.

In nessun altro lato del Maussoleum si sono trovati tanti frammenti. Ecco la lista:

1. Leone (Newton, p. 102).
2. Frammenti della quadriga colossale (p. 102 s, n. 1, 2; p. 107).
3. Cosiddetta Artemisia (p. 103, n. 3; p. 107).
4. Cosiddetto Maussolos (p. 104, n. 4; p. 107).
5. Testa colossale femminile (p. 104, n. 5; p. 107; 224).
6. Testa di Apolline (p. 104, n. 6; p. 107; 225).
7. Parte anteriore di un leone (p. 104, n. 7; p. 107).
8. Testa barbata (p. 104, n. 8; p. 107; 225).
9. Torso di un montone (p. 104, n. 9; p. 107).
10. Diversi frammenti di figure (p. 111; 224).
11. Pisside con rilievi (p. 113).
12. Piccola testa di amazzone, forse di un rilievo (p. 116).
13. Teste di leoni (p. 116; 117).
14. Diversi piccoli frammenti, specialmente di rilievi « set in panels » (p. 117).
15. Frammento di una figura maschile colossale (p. 223).
16. Un elmo (p. 228).

Naturalmente alcune di queste sculture rimangono dapprincipio fuori della nostra questione, come specialmente i frammenti della quadriga della quale altri pezzi furono trovati al lato opposto. Perciò si crede con ragione che quella quadriga sia stata l'opera di Pythis che coronava la piramide della costruzione. Nella lista non si trova quel rinomato frammento di un cavaliere in pantaloni; ma benchè nei nostri libri questo pezzo regolarmente si ascriva a Bryaxis, il Newton dice chiaramente che esso fu trovato sul lato occidentale, cioè sul lato di Leochares, ed il posto del ritrovamento indicato precisamente sulla pianta [1] non permette di credere che il frammento provenga invece da uno degli altri lati e che sia solamente traslocato. Rimangono dunque in prima linea le tre teste 5, 6, 8. Di queste quella femminile fu trovata tanto vicino al cantone occidentale che si può dubitare se non provenga invece dal lato di Leochares. Delle due altre la testa barbata [2] concorda nei tratti decisivi visibilmente colle teste finora attribuite a Bryaxis; si guardino i capelli che circondano la fronte; la disposizione della fronte, benchè sia meno estesa e meno fortemente modellata; la forma e la posizione degli occhi, la forma del naso e della bocca, prima di tutto quella affatto individuale del labbro inferiore un po' sporgente e pendente. Perciò io non dubito che ci sia conservata pure qui una scul-

[1] *History of discoveries at Halicarnass*, ecc., tav. III.

[2] SMITH, *Catalogue of sculpture*, II, n. 1054, tavola XX, 1; ARNDT, *Strena Helbigiana*, p. 12 segg., fig. 3-4.

tura originale se non della mano del maestro, almeno del suo studio. Sulla testa di Apolline invece [1] non oso di profferire un giudizio preciso; secondo le osservazioni che posso fare per mezzo delle pubblicazioni, mi pare poco probabile che anch'essa sia veramente da ascrivere all'opera di Bryaxis.

Dalle lastre coll'amazzonomachia che ora generalmente vengono attribuite al nostro artista si può desumere poco. Nel modo della composizione e nello spirito grandioso corrispondono a quelle di Scopas, mentre i lembi svolazzanti ci rammentano la serie di Timotheos; le figure sono di un taglio più robusto ed imponente che in tutte le altre parti del fregio.

Il Giove di Otricoli fu dagli uni dichiarato per un'opera di un'artista dell'ambiente prassitelico, gli altri ci vedevano i segni dello stile lisippico; ed avevano ragione tutti, perchè nei tratti del dio si mischiano gli elementi delle due scuole. Questa fusione è sensibile in tutte quelle teste raggruppate prima, mentre nelle sculture del Maussoleum regna sola l'influenza prassitelica; ed è naturale, perchè Lisippo ebbe il suo apogeo nella seconda metà del quarto secolo. In un dettaglio solo, cioè nella fattura degli occhi della testa Albani, si palesa pure la conoscenza dello stile caratteristico di Scopas. Si può indovinarne che Bryaxis da giovanetto sia venuto ad Atene. formando il suo stile proprio sopra il modello di quello prassitelico. Più tardi subì l'influenza di Lisippo che non l'indusse però che a modificazioni di alcuni dettagli; egli rimase « attico » anche nelle sue tarde creazioni.

Noi abbiamo riconosciuto in Timotheos l'ultimo membro importante di una scuola potente la cui storia si può ricostruire per la durata di un secolo intero. Nessuno invece condivide più l'opinione di quelli nostri antecessori che credevano il Giove di Otricoli nient'altro che una esagerazione del Giove olimpico di Fidia. Quella creazione ha certamente influenzato l'arte del quarto secolo; troviamo i suoi tratti generali raddolciti nella bellissima testa di Zeus Labraundos a Boston [2] che sta con quello olimpico nello stesso rapporto e nella stessa distanza di tempo in cui trovasi il Mercurio di Prassitele in riguardo all'atleta di Monaco. Ma nell'opera di Bryaxis si rivela un ideale affatto differente, si può dire contrario; e pare che egli non soltanto in questa creazione abbia dato un'espressione addirittura nuova al nuovo sentimento religioso ed estetico dell'epoca sua. Pure esiste una statua evidentemente rinomatissima perchè spesso copiata che si palesa come l'opera di un predecessore senza dubbio studiata da Bryaxis non solamente rispetto al Giove. Parlo di quella statua di Esculapio la cui unica copia conservata colla testa originale si trova a Pietroburgo [3]. Il panneggiamento pare un modello più modesto di quello del « Maussolos » e della testa, dice il Furtwängler con ragione, che essa già contiene

[1] Smith, l. c., n. 1058, tav. XX, 2.
[2] Brunn-Buckmann, *Denkmäler*, 572-3.
[3] Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 366 segg. figura 50.

tutti i tratti fondamentali dai quali poi si sviluppò l'immagine del Giove di Otricoli. Il Furtwängler vorrebbe far rimontare la creazione della figura agli ultimi tempi di Mirone a cui egli l'ascrive e, siccome in quell'epoca il culto di Esculapio era ancora poco esteso, egli sostiene in contraddizione colle repliche, i cui attributi sono conservati, l'ipotesi che l'originale abbia rappresentato Giove. Ma tutte queste asserzioni sono troppo arbitrarie, e specialmente colle opere sicure di Mirone a me pare che non esista alcuna relazione riconoscibile. Credo pure che coglieremo più vicino al segno se supponiamo l'artista della statua esser stato uno di quelli dell'intervallo fra l'epoca fidiaca e quella prassitelica, un contemporaneo di Cefisodoto, creatore dell'Eirene. E di che scuola potrà aver fatto parte? La testa è una delle più antiche colla chioma sciolta e folta, che scende allargandosi e coprendo perfettamente gli orecchi. Sarà un caso che noi troviamo la stessa chioma già in tempi più remoti proprio nel sud dell'Asia minore, vicino alla presunta patria di Bryaxis? Si guardino i rilievi delle tombe trovate nella Licia ed oggi nel British Museum, opere del quinto secolo[1]. Se l'artista dell'Esculapio fosse stato nativo da quelle parti o almeno attivo colà in modo da potere così ispirare l'ingegno del giovane Bryaxis? Sappiamo troppo poco dello sviluppo artistico in quelle regioni per poter dire di sì o di no. Certo resta però il rapporto riconosciuto fra l'arte di quel maestro ignoto e Bryaxis. Si vede che in quello già era viva una inclinazione che poi nel più giovane si ridestò vittoriosa: la predilezione per gli effetti decorativi nell'ordinamento del panneggio mediante fortissimi contrasti di luce ed ombra che si alternano in masse assai larghe. La stessa tendenza si manifesta anche nella composizione formale delle teste, ed era precisamente essa che lo rese adatto a risolvere il problema della formazione dei colossi meglio di tutti i suoi contemporanei. Ora ci ricordiamo pure che nella quarta serie dell'Amazzonomachia attribuita a Bryaxis abbiamo osservato il taglio più grande delle figure in confronto colle altre serie e poi l'impiego decorativo dei lembi svolazzanti, meno nervoso che nella serie di Timotheos.

Raccoglieremo ora tutto ciò che si può raggruppare intorno alle opere già riunite. Certamente noi passeremo i limiti dell'opera personale di Bryaxis, ma malgrado ciò anche questa ricerca servirà per far riapparire sempre più chiara la sua fisonomia artistica. Soltanto di passaggio nominerò la statua di Giove o Nettuno a Madrid (Einzel-Aufnahmen, 1501-3), che io, malgrado l'opposizione del Sieveking (l. c. p. 2, nota 8), preferisco ancora di ascrivere a Bryaxis nel primo periodo della sua attività — si paragoni il n. 1503 delle Einzel-Aufnahmen colla riproduzione della testa barbata del Maussoleum nel catalogo del British Museum (tav. XX, 1);

[1] Smith, *Catalogue of sculpture*, II, tav. X-XII.

c'è qualche cosa di prassitelico, ma non più che in quella testa stessa, — poi la statua di Nettuno nel Museo Lateranense, che credo si debba mettere piuttosto in relazione con Bryaxis nel suo secondo periodo o con uno dei suoi seguaci che con Lisippo, poi la statuetta in bronzo di Ercole nella Villa Albani (Brunn-Bruckmann, Denkmäler 554; cf. Amelung, Berliner philol. Wochenschrift, 1904, p. 904 s.), che si presta benissimo a spiegarci per mezzo del paragone coll'Ercole affaticato di Lisippo le affinità e le differenze fra i due maestri, ed un frammento che si trova nel Belvedere del Museo Vaticano [1], la parte inferiore di una statua maschile che dev'esser stata quasi una replica del « Maussolos » [2]. Nel testo del mio catalogo ho accennato alla possibilità che si dovesse riconoscere Leochares per l'artista del gruppo di queste e di altre sculture simili, non avendo ancora tirato le conclusioni necessarie dalla tradizione degli scavi intorno alle rovine del Maussoleum.

I motivi del panneggiamento tanto caratteristici del « Maussolos » e di quel frammento si ritrovano tali quali in una bellissima creazione del IV secolo, in quella statua di Esculapio della quale noi siamo tanto felici di possedere la testa originale, mentre la composizione della figura intera non ci è conosciuta che per mezzo di statuette votive che la riproducono, come quella statuetta d'Igia, opera di Timotheos [3]. Ora non vi può essere dubbio che noi ci troviamo qui innanzi ad un'altra personalità più fine e sensitiva di Bryaxis, e se non possiamo per ora nominarla, pure possiamo attribuirle, come credo, due altre opere che ci rivelano una fibra di straordinaria potenza artistica: una testa ideale giovanile, trovata ad Atene [4], e la Demeter di Cnidos. Se si paragonano le forme dei due visi dell'Esculapio e del giovane, non si può disconoscere la stretta somiglianza, si potrebbe dire l'eguaglianza lasciati da parte i segni dell'età nella forma delle guance e la barba. Si paragonino specialmente le forme della fronte e degli occhi e quelli della bocca; anche nel trattamento dei ricci — più di quelli sopra la fronte ed intorno alla nuca — si riconosce la stessa maniera. Passiamo alla Demeter ed osserviamo anche qua gli occhi e le forme della bocca confrontandoli con quelli delle due altre teste. Certamente gli occhi sono qua più approfondati, ma non è che una differenza graduale colla quale l'artista è riuscito a dare allo sguardo quella malinconia bramosa, l'espressione della madre isolata, ed è pure vero che il mento della

[1] Amelung, *Die Skulpturen des vatic. Museums*, II, p. 21, n. 4.

[2] Il Perdrizet ha pubblicato nel *Bullettin de corr. hell.*, 1899, p. 592 segg. pl. IV-V una serie di rilievi votivi provenienti da una città littorale della Misia, sculture degli ultimi tempi ellenistici dedicate a diverse divinità fra le quali primeggia Ζεὺς ὕψιστος rappresentato in piedi, vestito di chitone ed himation, reggendo lo scettro colla destra alzata. I motivi del vestito e pure la chioma folta della testa rassomigliano tanto da vicino al « Maussolos » da far sospettare che la statua riprodotta evidentemente sui rilievi sia stata pure un'opera di Bryaxis o di uno dei suoi compagni di lavoro.

[3] Wolters, *Athen. Mitteilungen*, 1892, p. 1 segg., tav. II-IV.

[4] Klein, *Ephimeris arch.*, 1900, p. 1 segg., tav. 1.

dea è più forte, più energico di quello del tenero giovane e che i capelli intorno alla fronte sono trattati in un modo affatto originale, che non permette nessun paragone con quelli delle due altre sculture; ma si guardino le due treccie che scendono giù lungo le spalle e se ne paragonino le estremità coi ricci del giovane per trovarvi lo stesso stile. Per tutto ciò credo che queste tre opere formino un gruppo coerente, al quale si può annettere con una certa distanza una bellissima testa femminile del Louvre (Klein, *Praxiteles*, fig. 68; S. Reinach, *Têtes antiques*, tav. 166-167), e che siano tutte e tre creazioni di un artista che con una di esse dimostra non esser rimasto estraneo all'ambiente di Bryaxis; questo contatto però non può esser stato che superficiale, perchè dei due esso è assai superiore in riguardo alla poesia intrinseca ed alla finezza psicologica delle sue opere. Il merito speciale di Bryaxis — ciò si comprende meglio ancora dopo questo confronto — deve essere consistito nella grandiosità della concezione generale e delle forme monumentali sì, ma più ricche di effetti decorativi che di finezze plastiche.

Il Klein ha attribuito la testa giovanile a Leochares asserendo una parentela stretta fra essa e quella del Ganimede ed accettando nello stesso momento l'ipotesi del Winter che nell'Apolline del Belvedere riconosce un capolavoro di Leochares [1]. Debbo confessare però che la somiglianza fra la testa di Atene e quella del Ganimede mi pare assai superficiale; poi credo addirittura impossibile che la testa di Atene e l'Apolline abbiano origine identica [2]. Si deve scegliere senz'altro fra le due opere. Il nostro sguardo si rivolge di nuovo verso il Maussoleum, cercando se non si trovi là una soluzione del problema. Ecco la lista dei frammenti scavati sul lato occidentale della rovina, cioè su quello eseguito da Leochares:

1. Cavaliere in pantaloni (Newton, p. 90; 99; 218).
2. Parte inferiore di una figura maschile con un chitone stretto da una cinta e le gambe incrociate (p. 223).
3. Auriga del fregio colla corsa delle quadrighe (p. 99).
4. Frammenti di leoni (p. 99).

Poi possiamo aggiungervi con un segno interrogativo la bella testa femminile (tav. IV 1) che secondo l'indicazione della pianta fu trovata sul lato nord, ma tanto vicino all'angolo occidentale che si può dubitare se non appartenga al lato di Leochares, tanto più che in verità non esiste nessun rapporto stilistico fra essa e le opere nelle quali abbiamo potuto riconoscere l'arte personale di Bryaxis. Invece non credo di errare se riscontro nel viso di questa testa dei tratti caratteristici dell'Apolline del Belvedere o piuttosto di quello di Basilea (tav. IV 2): l'occhio aperto ed espres-

[1] Klein, *Griechische Kunstgeschichte*, II, p. 376 segg.

[2] Non lo ritengo necessario di confutare l'altra opinione del Klein, cioè che pure l'Eubuleus sia opera dello stesso maestro.

sivo collo sguardo ardente, la forma bislunga dell'insieme colla fronte spaziosa ed alta, coi grandi piani delle guancie e col mento largo e forte; si osservi pure la mossa del collo e la posizione del capo sopra di esso. Ricordiamo ora che abbiamo già riconosciuti i lineamenti dell'Apolline nella testa dell'auriga (fig. 11) e di una delle amazzoni su una delle lastre coll'amazzonomachia (fig. 12) che in conseguenza delle nostre attribuzioni agli altri artisti rimase disponibile per Loechares. Certamente anche così non si arriva ad una conclusione elevata sopra ogni dubbio, ma si deve confessare senz'indugio che da queste ricerche l'ipotesi del Winter risulta assai consolidata.

Fig. 21. Frammento di un sarcofago a Richmond. (Dal *Journal of hell, studies*, 1907, tav. V).

Aggiungo un'altra osservazione. Il Klein credette che la testa di Atene trovata sull'Acropoli possa aver appartenuto ad una figura di quel monumento famigliare che Leochares eresse colà lavorando assieme con Sthennis, ipotesi poco probabile per la semplice ragione che la testa è stata copiata, cosa che certamente non sarebbe successa alla figura di un privato specialmente dopo che dall'originale la testa fosse stata levata e buttata via per far posto ad un ritratto romano come suppone il Klein. Credo invece che abbiamo un altro mezzo per farci un'idea di quei gruppi famigliari, cioè nei frontispizi di quei grandi sarcofagi di epoca tarda intorno ai quali ora si è accesa la controversia « Orient oder Rom ». Lo Strzygowski ha accennato giustamente che tutti i tipi che si ritrovano ai lati di quei sarcofagi provengono dal IV secolo e se noi guardiamo tra i frammenti esistenti nella collezione Cook ultimamente pubblicati dallo Strzygowski [1] le figure maschili, si riconosce quasi in tutti come prototipo l'Apolline del Belvedere (fig. 21). Naturalmente questa ipotesi non si può riconoscere giusta, se non si ammette pure l'altra, che le singole figure, di che quei gruppi si componevano, non erano

[1] *Journal of hell. studies*, 1907, p. 99 segg., tavole V-XII.

ritratti, o che erano almeno quasi perfettamente idealizzate. Se poi certamente non ci saranno mancati i giovanetti colla sola clamide; altre figure maschili dovevano essere vestite come le donne, di chitone e di himation o del solo himation. Ora fra i tipi di statue vestite in quel modo si distinguono due gruppi differenti: all'uno fanno capo il Sofocle e l'Eschine, all'altro il cosiddetto Sesto di Cheronea nella sala della biga al Vaticano (Helbig, *Führer*[2], n. 342) ed una bellissima statua acefala del Museo di Napoli[1]. I motivi di questo secondo gruppo si trovano spesso sui piccoli rilievi sepolcrali dei tempi ellenistici (p. e. Berlin, *Verzeichnis d. ant. Skulpturen*, n. 769 seg.), fatto che ci fa supporre l'origine e la propalazione di questi tipi esser avvenute in Asia Minore e nelle isole vicino alla costa; dall'altra parte gli stessi motivi non si trovano mai sui rilievi sepolcrali attici o dei paesi d'intorno. Essi rassomigliano nel carattere generale e pure nei dettagli assai a quelli del « Maussolos » e delle sculture affini e noi non sbaglieremo perciò supponendo in questo secondo gruppo una traccia dell'influenza di Bryaxis. Il primo gruppo invece pare che sia adatto a darci una idea delle figure in genere che facevano parte dei gruppi come quello di Leochares e Sthennis. Se si può desumere un giudizio sopra la maniera come Leochares abbia trattato il panneggiamento dalle

Fig. 22. Rilievo sepolcrale a Atene.
(Fotografia Alinari).

[1] Arndt-Amelung, *Einzel-Aufnahmen*, n. 766 con aggiunta dell'Hermann nel testo della IV serie, p. 66; cfr. Clarac, 844, 2125; *Olympia*, III, tav. 66, 2 = S. Reinach, *Répertoire de la stat.*, II, 2, p. 627, 2; *Journal of hell. studies*, VII, p. 126 seg., fig. 4, 5, 8; quest'ultimo = S. Reinach, l. c., p. 681, 7).

due sculture trovate sul suo lato del Maussoleum (1 e 2), si deve concludere che egli non si lasciò influenzare dallo stile largo e decorativo di Bryaxis.

Fig. 23. Frammento statuario trovato sul lato occidentale del Maussoleum. (Fotografia Caldesi).

C'è poi fra i grandi rilievi sepolcrali uno (fig. 22) che rispecchia come mi pare le particolarità dell'artista che creò l'Apolline del Belvedere e la Diana di Ver-

sailles[1]; è uno dei più belli, trovato a Rhamnus e rappresenta un gruppo di un uomo barbato e di una donna, che una volta si stringevano le mani ora perdute; l'uomo appoggiato ad un bastone, che era dipinto, e colle gambe incrociate guarda con un dolore profondo e silenzioso la donna che si rivolge prima di andarsene per sempre e pare che voglia col suo dolce sorriso consolare ancora nell'ultimo momento quello che rimane isolato. È una delle scene più fini, più poetiche, più sentite che si ritrovino in quei rilievi. Se la guardiamo in riguardo alle forme ci saltano agli occhi le proporzioni straordinariamente esili delle figure alte, che ci ricordano quelle dei due fratelli divini, e la testa della donna poi rammenta da vicino la testa della Diana. Finalmente non saprei indicare nessun altro pezzo di scultura che rassomigli tanto al frammento n. 2 della lista leocharea (fig. 23) quanto la parte corrispondente della figura maschile sul rilievo nostro. È conosciuto generalmente come in altri di quei monumenti si riscontri l'influenza dell'arte scopadea; non c'è dunque da meravigliarsi se troviamo qui le traccie di un artista che certamente era di un'importanza tutta particolare accanto ai due grandi astri del IV secolo e che noi per ora chiamiamo ipoteticamente Leochares.

Credo di far cosa utile se pubblico qui una testa, che come mi pare porta evidentemente tutti i segni dello stile di quell'artista, benchè sia lavorata assai superficialmente (tav. V). La testa si trova in una delle sale del palazzo de' Conservatori a Roma, messa sopra un busto moderno coll'iscrizione Ἀλκιβιάδης Κλινίου Ἀθηναῖος. Non c'è niente di restauro, e la superficie pare pulita con acidi, ma non sopralavorata. Il marmo è giallastro e composto di grossi cristalli; la testa misura 0,32 m. di altezza. Il rappresentato sarà anche qui Apolline. Un'altra testa dello stesso stile troppo raddolcito dal copista e rappresentante un giovanetto divino, è nel possesso del conte Stroganoff a Roma e sarà pubblicata dall'Arndt nelle *Einzel-Aufnahmen*. Non può essere un caso che si trovino fra le sculture da attribuire a quell'artista sempre di nuovo delle rappresentazioni di giovani divini, sempre nuove emanazioni dello stesso idealismo romantico[2].

[1] CONZE, *Die attischen Grabreliefs*, n. 1084, tavola CCXXI.

[2] Poco probabile mi pare il tentativo del Sieveking di attribuire allo stesso maestro il tipo della Venere Capitolina (*Münchener Jahrbuch*, 1908, p. 9), benchè egli possa appoggiarsi a due autorità come il Furtwängler ed il Hauser. La bella copia della testa, nuova gemma della Gliptoteca di Monaco, pubblicata dal Sieveking, è prassitelica nell'insieme e nei dettagli. Vi cerchiamo invano la forma bislunga del viso, tanto caratteristica per l'Apolline del Belvedere e tutte le sculture affini, coi grandi piani delle guancie ed il mento necessariamente forte per servire da base solida alla costruzione alta del capo. Gli occhi con tutte le parti che li contornano sono formati e posti in un modo diverso. Si potrebbe cercarne una spiegazione nel soggetto differente. Ma ecco un'altra ragione per il mio dubbio. È veramente credibile che un artista come quello dell'Apolline, un'anima ardente di romanticismo e come tutti i romantici proclive all'espressione declamatoria, non abbia trovato altra forma per il suo ideale della bellezza femminile che la composizione assai modesta della Venere Capitolina, il cui merito artistico consiste unicamente nella modellatura for-

Accettato ora che quest'artista sia Leochares, si può tirare una semplice conseguenza: allora il maestro della testa di Atene, dell'Esculapio di Milo e della Demeter di Cnidos non può esser stato Leochares; e pure anche quello era senza dubbio un artista attico. Nelle forme degli occhi aveva appreso qualche elemento da Scopas, ma nell'espressione dell'insieme era rimasto più amabile del maestro di Paros, più prassitelico.

Per i motivi generali del panneggiamento e la posizione caratteristica dei piedi si può mettere accanto al « Maussolos » ed all'Esculapio di Milo un altro gruppo bipartito di opere che ci rappresenta ancora due altre individualità artistiche: la Venere di Capua coll'Hypnos e la Venere Pourtalès da un lato e l'Apolline di Cirene con quello di Tralles (e l'Ermafrodito di Pergamon) dall'altro lato. Ho trattato di queste figure ampiamente in un altro luogo e posso riferirmi dunque a ciò che ho scritto colà [1]; solamente ora credo di dover separare più nettamente le due suddivisioni e di poter aggiungerne alla seconda un'opera ultimamente assai discussa: l'Ancella di Porto d'Anzio [2]. Le forme costruttive del suo volto si ritrovano nei due Apollini, e se noi osserviamo attentamente l'andamento del margine inferiore del vestito dell' ancella e dell'Apolline di Cirene, ci sorprenderà pure là più di una somiglianza nei motivi caratteristici. Nella mia pubblicazione della statua di Anzio ho indicato la parentela stretta fra essa e l'Eros arciere e l'indicazione fu ripetuta dal Furtwängler. Ora c'è da ricordarsi che pure per la Venere di Capua in riguardo almeno ai motivi del corpo non si può trovare un altro confronto tanto convincente quanto quello coll'Eros arciere. Con ciò mi pare che sia dimostrato non essere sbagliato il nostro nuovo giudizio sull'ancella di Anzio.

L'indicazione dell'artista o dell'ambiente artistico che diede vita a queste creazioni dipende dalla questione dell'Eros arciere, ed è già decisa per quelli che lo credono l'Eros thespico di Lisippo. Ma io confesso di trovarmi qua davanti ad una difficoltà del tutto analoga a quella che mi vieta di riconoscere che la Venere di Medici riproduca un originale di Lisippo [3]. In tutti e due i casi il corpo non contraddirebbe, anzi favorirebbe questa supposizione, ma le due teste non hanno niente di comune nè fra loro nè colle poche teste certamente lisippee; l'una rappresenta una continuazione ed esagerazione delle tendenze prassiteliche, l'altra combina nelle forme del viso con quel gruppo da noi testè stabilito e nel trattamento dei capelli

male? Anche la nuova replica c'interessa per la finezza della fattura e l' amabilità veramente femminile dell'espressione, ma non contiene nessun momento di una concezione speciale o nuova, che ricorderebbe da lontano quella dell'Apolline o di una delle altre creazioni affini.

[1] Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, 593.

[2] Dopo lo scritto del Furtwaengler pubblicato nel *Münchner Jahrbuch*, 1897, p. 1 segg. dove si trovano menzionati tutti i lavori anteriori, fu stampata ancora una conferenza del Loewy nella rivista *Emporium*, agosto 1907, p. 1 segg.

[3] Cf. *Die Skulpturen des vatic. Museums*, II, p. 714.

in modo speciale coll'Ancella di Anzio. Questa dal Furtwängler fu identificata colla figura di uno scolaro di Lisippo, cioè coll'Ἐπιθύουσα di Phanes. Ma ammesso pure che il gesto della destra sia veramente quello di mettere dell'incenso nel piccolo braciere, l'unico legame solido con che il Furtwängler potè collegare la statua col nome di Lisippo fu quella relazione coll'Eros che anche lui riconobbe lisippeo. A me pare invece che i due Apollini di Cirene e di Tralles, l'Eros e l'ancella si avvicinino più delle altre sculture suaccennate alle opere di Bryaxis in una particolarità: nella posizione degli occhi cogli angoli interni assai incavati e nella forma delle ciglia e dei dintorni degli occhi; poi si osservi la formazione singolare delle trecce nell'ancella e si ricordino le matasse assai simili del Nettuno Albani e del « Maussolos ». Certamente queste affinità di tratti isolati non bastano lontanamente per attribuire anche queste sculture a Bryaxis, ma esse c'indicano la direzione che dobbiamo dare ai nostri studi nella ricerca dell'ambiente artistico da dove provenne un'opera tanto rinomata come quell'Apolline di Cirene ed un'opera di una bellezza tanto splendida come l'Ancella di Anzio. Poi queste osservazioni ci dimostrano il continuo incrociarsi delle influenze fra i diversi studi artistici del IV secolo, e dall'altra parte ci ammoniscono chiaramente di non lasciarci indurre ad attribuire due opere allo stesso maestro basandoci soltanto sopra la concordanza dei motivi [1]. Abbiamo trovato accanto a Bryaxis prima un artista pieno di poesia, quello cioè dell'Esculapio di Milo e delle altre sculture affini. Il merito delle opere ultimamente raggruppate sta esclusivamente nella composizione formale come ho già rilevato pubblicando il busto della Venere Caetani, e questo giudizio non si cangia neanche innanzi alla più ammirevole e più ammirata fra esse, all'Ancella di Anzio.

Quello che ci diede il diritto di aggruppare anche tutte queste opere nell'orbita della nostra ricerca era prima di tutto una qualità comune ad esse ed all'arte di Bryaxis, cioè l'adoperamento e la disposizione del panneggio nel senso decorativo, e pare che Bryaxis sia stato in questo punto quello che desse il primo o almeno il più forte impulso. I panneggiamenti del « Maussolos » e dell' « Artemisia » sono ricchissimi di effetti prodotti dai forti contrasti fra le large masse di luce ed ombra. Questo stile pare che sparisca nel secolo III per riapparire dopo in una manifesta-

[1] Il Loewy, p. es., ha osservato giustamente che il modo di stilizzare le trecce come si vede nella statua di Anzio, torna assai simile nella Kore di Vienna (l. c., p. 15). Ma oltre questo dettaglio secondo la mia opinione non esiste alcun legame stilistico fra le due figure, e per quanto il motivo del panneggiamento della Kore sia prassitelico, essa pure non è prassitelica come ci dimostrano le forme del viso. Qui poi non è il luogo di combattere l'opinione del Loewy, che dichiara pure l'ancella di Anzio prassitelica; debbo confessare che la sua deduzione e la comparazione delle sue illustrazioni mi hanno poco convinto. Per la stilizzazione delle trecce sarebbe pure da paragonare quel cosidetto « Ritratto d'istrione » proveniente dal tempio d'Ercole a Tivoli ed ora nel Museo Nazionale Romano delle Terme (*Guide*³, p. 49, n. 144), scultura assai interessante che meriterebbe uno studio speciale.

zione di splendore esaltato, cioè nelle sculture ellenistiche del II secolo e specialmente nei rilievi dei due grandi altari a Pergamon ed a Magnesia (Watzinger, *Magnesia a. Maeander*, tav. VI).

Non vorrei chiudere questo lavoro senza accennare ad un effetto assai posteriore dell'arte di Bryaxis. La figura di un arcangelo sopra un diptychon di avorio nel British Museum[1] pare scolpita secondo il modello di una statua del IV secolo e rassomiglia in più di un motivo al « Maussolos ». Ora lo Strzygowski suppone l'origine di questo diptychon e del trono di San Massimiano a Ravenna, nei cui rilievi si ritrovano dei motivi assai simili, a Antiochia. Non voglio tacere però un dettaglio che pare che dia più valore a quella opinione che vorrebbe riconoscere nel detto trono un lavoro eseguito ad Alessandria. Nelle scene che rappresentano i fatti di Giuseppe in Egitto, questo porta sul capo un « modius » come Sarapide; l'artista con questo segno professa quella tradizione popolare che ci ha conservato Ruffino scrivendo (II, 23): « Quidam in honorem nostri Joseph formatum perhibent simulacrum (Sarapidis) ob dimensionem frumenti, qua famis tempore subvenit Aegyptiis ». Ma siano queste sculture in avorio eseguite ad Alessandria o ad Antiochia, in ogni caso provengono da luoghi dove Bryaxis ha lavorato, e ciò ci spiega il fatto che dei motivi delle opere sue tornano ancora sopra questi monumenti che segnano il limite fra il mondo antico e quello nuovo.

W. Amelung.

[1] Strzygowski, l. c., p. 117, fig. 13; lo stesso nella *Byzantinische Zeitschrift*, 1908, p. 277.

RILIEVI VOTIVI ARCAICI IN TERRACOTTA

DI LOKROI EPIZEPHYRIOI.

Nell'autunno del 1906 una famiglia di quei pochi che alle falde dell'aspra e rude Sila meridionale vivono dispersi solitariamente intorno ai rari tuguri dell'abbandonata e pur fertile vigorosa terra, dove l'antica Locri Epizefiria eternò sua fama, ebbe ventura propizia di rovistare in un ripostiglio di scarico, nel quale erano stati messi gli *anathemata* sovrabbondanti di qualche luogo di culto.

Il sito del rinvenimento è in quel di Gerace fra il vallone dell'Abbadessa e le mura della fortezza di *Lokroi Epizephyrioi*, anzi sotto la torre rotonda della fortezza, in contrada Mannella.

Io ho visitato il posto cortesemente accompagnatovi dal cav. Domenico Candida di Gerace Marina ed ho veduto ancora parte degli oggetti votivi di scarico, stretti ed imprigionati nella intercapedine di due muraglioni, dove tenacemente li serrava la terra di penetrazione e di colmatura. Il ripostiglio era già devastato e disfatto dal frettoloso, imperito lavoro di frugamento avido, imponderato, inconsulto; tanto che per risparmio di fatica o per mancanza di braccia gli oggetti ad uno ad uno eransi vivamente contrastati alla terra conservatrice e, più che tolti, strappati a forza per metà, per un terzo, a frammento a frammento, e poi sconvolti e confusi in rottami! E tutto intorno allo sterro tumultuoso un miserevole tritume di terrecotte in coroplastica, di vasi figurati ed anche pezzetti di bronzo e di vetri smaltati.

E se la preziosa suppellettile archeologica di tale singolar deposito si è per gran parte insieme raccolta e così sottratta alla facile, rapida dispersione dell'infestante commercio antiquario, è opera meritoria del cav. Candida. Con assidua e lunga cura egli era già riuscito a formare una ragguardevole collezione di antichità locresi,[1] oggi interamente acquistata, auspice Corrado Ricci, dalla Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti, con atto onorevolissimo d'amor patrio e di prudenza per la conservazione del nostro patrimonio storico ed artistico. Io ho fortunatamente condotto le trattative per il cospicuo acquisto in contrasto con insistenti offerte venute dall'estero, ed ho finito col trovare nel signor Candida ogni più cortese faci-

[1] *Not. d. scavi,* 1902, p. 42. *Atti d. congr. int. di sc. st.* (Roma, 1903), Vol. V, pp. 202-203.

litazione, perchè la sua raccolta avesse degno collocamento e custodia perenne nel museo nazionale di Taranto, come S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione, l'onorevole Luigi Rava, ha decretato nell'ottobre del 1907.

Tra i diversi gruppi di antichità che la compongono, importantissimi per rarità e per valore artistico ed archeologico sono gli *anathemata* del deposito di scarico di contrada Mannella, al quale più sopra ho accennato.

Di tali *ex-voto* mi appresto a rendere rapido e sommario conto in questa pubblicazione, perchè il prezioso materiale sia subito divulgato nell'interesse degli studiosi, intendendo soltanto di prestare come mio contributo alla storia dell'arte il faticoso lavoro compiuto per bene esaminare tutti i numerosi frammenti, onde ordinarli secondo le loro rappresentazioni, e queste, come e per quanto mi fu possibile, ricomporre e interpretare.

Sono tavolette di terracotta con uno o due fori di sospensione: hanno forma quadrata e più comunemente rettangolare con lati dai 20 ai 30 centimetri circa: il loro spessore varia in media da 5 a 10 millimetri. Portano scene in rilievo ottenute a stampo per mezzo di matrici, e la superfice così impressa della piastrina è coperta da una spalmatura di latte di calce, l'impiego della quale, oltre a chiudere perfettamente i pori dell'argilla in quel modo che si praticava sui vasi ionici, servì come mordente per applicarvi la policromia artificiale, perchè i colori apposti sul bianco di calce meglio vi aderiscono e più risaltano con vigore.

Nella policromia sono fondamentali il rosso o carico o roseo, e il celeste vivo; ma taluni particolari appariscono di un verde cupo, risultante forse dal celeste su rosso, e pochissimi in giallo; spesso invece si lascia nel bianco riservato qualche parte o qualche accessorio. Così generalmente le carni delle figure virili sono coperte di rosso, quelle delle figure muliebri restano in bianco: il fondo del quadretto è per lo più in celeste. Si notano soltanto rari e sobrii esempi di decorazione a pennello e cioè con tecnica diversa, non che scarsissimi ritocchi a graffito in pochi particolari.

La policromia che fa meglio discernere la sovrapposizione delle vesti, aggiunge un senso di vita alle scene e dà un tono di gaiezza al rilievo, pur non contrastando con la severità e la rigidezza dello stile; anzi corregge l'aspetto melanconico e serio delle figure.

La materia, di argilla sabbiosa, abbastanza depurata e contenente mica, fu esposta ad una cottura non molto forte, che le ha dato un tono chiaro pallido, raramente tendente al rosso, e non è sempre penetrata nell'interno, il quale si presenta talvolta cenerognolo o scuro alla frattura. E siffatta creta pallida, non molto cotta e ricca di pagliuole di mica, è la medesima delle figurine fittili ieratiche arcaiche ed in genere della coroplastica di Locri.

Qui si presenta spontaneo il quesito, se i *pinakes*, di cui trattiamo, sieno produzione locale o importazione dell'Egeo.

Io, dichiaro subito e liberamente, credo si facessero in officine di Locri, massime in considerazione della qualità della terra sabbiosa e abbondante di mica, terra che si trova per tutta la zona locrese, e che non è neppure dissimile da quella di molti dei vasi volgari del luogo. Si potrebbe invece ritenere che le matrici, con cui si stampavano le tavolette, e delle quali non si è trovata ancora traccia, venissero da officine ioniche dell'oriente mediterraneo, che come Mileto forse a traverso la mediazione degli intrepidi navigatori corinzî, come Efeso e Focea, e come le isole di Chios, di Samos, di Naxos hanno divulgato i loro prodotti artistici nella Grecia continentale e nella Grecia italiota. D'altronde gli stessi Focesi che, per la fondazione della monarchia persiana di Ciro, furono costretti ad abbandonare la costa ionica dell'Asia Minore non tollerando la servitù che con l'assedio di Focea nel 542 loro imponeva il medo Harpagos, si affidarono al mare emigrando e, andati a Cirno e combattuto nelle acque di Sardegna, ripararono nel 539 a Reggio, dove gli ioni calcidesi li accolsero in amicizia, e così verso il 537 poterono fondare Velia.[1] E non solo colonie l'invasione medica provocò nella Grecia continentale e in Italia, ma quegli avvenimenti politici della seconda metà del VI secolo determinarono una vera corrente d'artisti e d'arte ionica fra di noi.

E senza dubbio l'opera di rilievo nei nostri *pinakes* votivi è schiettamente di stile e scuola ionica, opera fatta con tutte le delicatezze e le finezze di esecuzione, con instancabile e minuziosa cura nei particolari e nel panneggiamento, con raffinata eleganza nel disegno delle figure e con sveltezza nelle azioni: il tutto reso armonicamente vigoroso e brillante dalla gaiezza dei colori. I personaggi sono modellati con forza e forme robuste, e nell'insieme della composizione nulla è trascurato dell'ambiente, ove si rivela e si afferma lo squisito gusto degli accessori, sui quali sfoggiano tutti gli elementi e tutto lo spirito della decorazione ionica. Gli stessi mobili di arredamento delle scene hanno lo schietto tipo e il carattere puro della speciale e divulgatissima industria milesia.

Alcune poche scene sono ancora di stile arcaico; ma il maggior numero di esse appartiene all'arcaismo raffinato e progredito e parecchie allo stile rigido severo non mai abbandonando la tradizione dell'arte ionica, per modo che tutte insieme abbraccino il grande periodo d'arte intorno al cinquecento, estendendosi dallo scorcio del VI secolo a non oltre il 470-460 avanti Cristo.

Scene e rappresentazioni dei rilievi.

Le scene che vi sono figurate, traducono col linguaggio dell'arte le idee che gli antichi avevano della vita d'oltretomba e si svolgono strettamente intorno alle

[1] PAIS, *Storia d. Sicilia e d. Magna Gr.*, Vol. I, pp. 303-306.

mistiche credenze sull' Hades, il recesso gigantesco della terra, dove, quando l'uomo lascia la luce d'Helios, Hermes Kyllenios χθόνιος ne conduce l'anima immortale, e dove la esistenza ultramondana rappresenta ciò che il defunto faceva comunemente in vita, così che per i morti continuassero nell'Averno le terrene vicissitudini. Colà i giusti, coronati, passano il tempo in una eterna ebbrezza μετὰ θεῶν e la vita per loro è felice.

Sono i concetti che si deducono dalle reliquie dei poemi orfici sui premi nell' Hades, poemi che si diffusero nell'Italia meridionale, dove le scuole pitagoriche erano fiorenti negli ultimi decenni del VI secolo e nei primi del V. Tali poemi descrivevano il viaggio dell'anima all' Hades e lo stato di essa tra gli Inferi, insegnando che chi avesse seguito le dottrine dei misteri, si sarebbe purificato ed avrebbe ottenuto la beatitudine eterna.[1]

Ne rinvigorisce il culto dei morti eroicizzati e quello delle divinità chthonie che alla vita futura presiedono, culto che dà materia ai soggetti dei nostri *ex-voto*, sui quali noveriamo la visita alla porta di una tomba, le offerte ai defunti, la rappresentazione delle divinità dell' Hades, il ratto simboleggiante la morte e la partenza per l'Averno, l'abbigliamento funebre, le quiete occupazioni del gyneceo e tutto il governo della casa, che perdura fra l'eterna beatitudine degli Inferi.

È un materiale prezioso, nel quale ha gran parte il simbolismo ellenico consono con le idee che rappresenta, materiale che per il contenuto va messo in relazione coi monumenti ove i morti sono eroicizzati e idealizzati, e colle rappresentazioni vascolari dell'Italia meridionale, che si riferiscono alle scene elisiache e al culto dei morti.[2]

E come Persephone regna con Pluton nell' Hades καὶ τοὺς τῆς γῆς μυχοὺς ἐπιτροπεύει καὶ ζωὴν ἐπορέγει τοῖς ἐσχάτοις τοῦ παντὸς καὶ ψυχῆς μεταδίδωσι τοῖς παρ' ἑαυτῶν ἀψύχοις καὶ νεκροῖς,[3] così quella dea prende il sopravvento sullo stesso suo divino sposo; e a lei i doni, i sacrifizi per renderla propizia, a lei le invocazioni perchè introduca il defunto con benevolenza nelle felici dimore dell' Hades, il regno dei beati.

Ce lo dicono le celebri laminette auree del IV secolo, trovate a Thurioi e a Petelia, e interpretate dal Comparetti, le quali contengono l'invocazione dell'anima del morto alla divinità infernale per essere ammessa nel regno dei beati. Dice l'anima: « io sono venuta via da un cerchio di dolori e di patimenti e con piedi veloci ho raggiunto la desiderata corona e mi sono ricoverata sotto il seno di Persephone ».

[1] OLIVIERI, *Contributo alla stor. d. cult. gr. nella M. Gr. e nella Sic.* (in *Arch. st. per la Sic. Orient.*, Anno I), p. 19 e seg.

[2] PATRONI, *La cer. ant. dell'It. merid.*, p. 153 e ss.; PELLEGRINI, *Cat. dei vasi ant. dipinti delle coll. Palagi ed universitaria.*

[3] Framm. orfico 210.

E Persephone la chiama felice e beata e le dice: « tu sarai un dio invece di un mortale ». Oppure le laminette ammoniscono l'anima che, lasciata la luce del sole, con la morte non ha patito danno, e sarà dio anzi che miserevole uomo. « Addio, addio! o tu, che prendi la buona via verso i prati sacri e i boschi di Persephone ».[1]

Fig. 1.

Naturalmente la vita d'oltretomba s'aggira intorno al dominio, alla volontà e alla benevolenza della grande dea, di Persephone-Kore, il cui mito alita e traspare fra i soggetti dei nostri rilievi.

Allo studio dei quali conviene ora dar opera rapida e succinta.

[1] LENORMANT, *La Gr.-Grèce*, Vol. I, a p. 322 e ss. e in nota. — OLIVIERI, op. cit., p. 40 e ss.

Visita alla tomba.

I. Taluni avanzi di πίνακες arcaici, che possono attribuirsi allo scorcio del VI secolo, sembra rappresentassero una donzella sacrificante ad una tomba.

Fig. 2.

La scena si ricostituisce soltanto dallo studio dei frammenti diversi, i quali, per altro, non integrano nessuna delle tavolette a noi pervenute molto manchevoli (figg. 1 e 2).

Il soggetto è semplice: una ragazza di profilo verso destra sta presso la porta di un sepolcro monumentale in atto di fare un' offerta.

La visita alla tomba è un soggetto molto comune, che si ripete sulle lekythoi attiche e sui vasi pugliesi in generale.

Il nostro personaggio muliebre ci è dato quasi interamente dall'avanzo in quattro pezzi, riprodotto nella fig. 1: la fanciulla, alta 17 cm. e di rilievo abbastanza spiccato, veste tunica ed himation di costume ionico: sotto la stoffa che strettamente aderisce alla persona, si delinea tutta la forma corporea nelle rigide curve del contorno; così che le pieghe della tunica si raccolgono dinanzi e cadono in fascio verticalmente fra le gambe, mentre dal braccio sinistro piegato a gomito piomba giù il drappo del mantello con la regolarità convenzionale delle pieghe e coi risvolti ondulati e simmetrici degli orli. La capigliatura, legata intorno al di sopra de la fronte da una benda a nastro, scende dietro le spalle nel costume arcaico. È notevole la forma del capo a cranio allungato e schiacciato, ancora del tipo arcaico. Naturalmente i tratti del volto portano la espressione e i caratteri dell'arcaismo: fronte poco ampia; sopracciglia accentuate che s'incurvano a grande arco; occhi a mandorla e un po' obliqui, eseguiti di prospetto; zigomi sporgenti, narici fortemente espresse, labbra tumide, mento stretto e rivolto alquanto in su.

Nella mano destra la donzella reca un oggetto, l'offerta, forse un pane.

Altri cinque frammenti ripetono sempre l'uguale personaggio: uno manca soltanto della parte superiore, dalle spalle in su (v. fig. 1 a destra in basso); due offrono solo la parte inferiore delle gambe; un quarto dà la figura dall'anca in giù con la variante dell'avanzo di una benda sacrificale, meglio caratterizzando la giovane per una figura sacrificante (v. fig. 1 a destra in alto); il quinto frammento esibisce solo la mano con l'offerta, e parte della tomba (v. fig. 2 a sinistra in alto).

Questa è raffigurata nell'ordine ionico con cornice di astragali e mensole a voluta; ne è base un alto scaglione ed ha la porta chiusa con due imposte, fortemente consolidate entrambe da tre fascie a borchie e bulloni, e provviste nello specchio superiore l'una di serratura, l'altra di maniglia (v. fig. 2).

Le tavolette avevano il fondo coperto di rosso vivo; il resto della coloritura è scomparso, meno qualche residuo di bianco sulla donzella e sulla tomba.

Culto dei morti eroicizzati.

Ho già accennato ai caratteristici monumenti dell'arte vascolare nell'Italia meridionale, che son vasi sepolcrali simbolici sui quali si svolge ampiamente nelle rappresentazioni, a traverso le teorie dei misteri, il misticismo ellenico intorno ai concetti che i greci avevano della vita futura e dello stato delle anime dopo la morte, con scene funebri ideali relative alla persona defunta che è figurata come era in vita tra le abituali sue occupazioni domestiche.

Il culto alla tomba, all'*heroon*, si associa al culto per i morti stessi, che sono concepiti come esseri viventi, ma idealizzati quali *heroes* e così adorati: per modo

che le offerte che si solevano prestare alla tomba o in essa includere erano dai superstiti idealmente portate ai defunti eroicizzati.

Queste rappresentazioni simboliche dànno soggetto alle tavolette fittili votive di Locri, dove le scene sono generalmente composte di due parti: i defunti che siedono sul trono e dinanzi a loro gli offerenti, gli adoranti che si avvicinano recando i doni e le offerte.

II. Un avanzo di tavoletta in quattro pezzi, eseguito con mirabile finezza (fig. 3), contiene la rappresentazione di una edicola nello stile ionico, coronata di ovoli e munita di mensole a voluta: la porta, su fondo rosso, è decorata di elegantissime rosette. Dentro l'edicola una ragazza di profilo verso sinistra reca nella mano e sull'avambraccio sinistro un ricco cofano di tipo ionico, con piedi ad artigli e con ornamenti di borchie e rosette. La figura di donzella coi capelli divisi su la fronte e chiusi nel *saccos* e con vaghi orecchini a rosette, è trattata nell'arte dei primordi del V secolo: la stoffa dell'abito appare tempestata di punti in rilievo, e cioè dei così detti βόστρυχοι; la stoffa medesima è abbottonata a larga manica lungo il braccio fino al gomito.

Fig. 3.

Dimensioni del frammento: largh. mass. cm. 14; mass. alt. cm. 16. Tracce di policromia in rosso e in celeste su spalmatura di latte di calce.

Si potrebbe qui pensare che sia appunto rappresentato un sepolcro a camera, un *heroon*, dove la donzella offra alla defunta, che doveva star seduta di fronte, la cassetta degli oggetti per l'abbigliamento funebre.

III. Così il bel frammento ricomposto da quattro pezzi e riprodotto a fig. 4 potrebbe rappresentare una morta eroicizzata, che tenga in mano un cofanetto e un *kalathos*, oggetti della vita muliebre, ricevuti da una offerente.

Il rilievo esprime una giovine donna dalla lunga chioma disciolta per le spalle, vestita di himation rosso e di chitone bianco a pieghe nel costume ionico, e seduta sopra una sedia con spalliera che nei lati termina superiormente in testa d'uccello.

Fig. 4.

Fondo della tavoletta colorato in celeste; capelli rossi e carni bianche; cassetta e *kalathos* pure in bianco. Dimensioni del frammento: alt. mass. cm. 10; mass. largh. cm. 12.[1]

IV. Con la rappresentazione del tipo II si collega nel soggetto simbolico un frammento, in otto pezzi, che restituisce la parte superiore media d'una tavoletta votiva coi due fori per la sospensione e con tracce di color rosso (fig. 5).

A sinistra, cassetta di oggetti per abbigliamento, con decorazioni a meandro semplice, linee ondulate sciolte e rosette. A destra, gallo sopra la mano di una figura, della quale resta soltanto l'avambraccio destro. Dimensioni: cm. $10\,{}^1/_2 \times 10\,{}^1/_2$.

Il cofanetto doveva essere portato da una figura di offerente ad un personaggio *catachthonio*, caratterizzato dal simbolo del gallo sacro.

[1] Di un'altra rappresentazione identica rimane soltanto la piccola parte col *kalathos*, coi piedi del cofanetto e con un po' di panneggiamento della donna seduta.

V. La fig. 6 fa vedere un buon frammento di cm. 14 $^1/_2$ d'alt. e 13 di largh., il quale ha scarse tracce di color rosso.

Un altro pezzo, con avanzi di policromia in celeste, rosso e bianco, ripete la stessa sedia pieghevole, un δίφρος, con due cuscini e l'estrema parte della donna che vi sta seduta appoggiando i piedi sopra un alto sgabello a tre gradini.

Fig. 5.

Non possiamo determinare se qui sia significata una divinità in trono, anzi che una morta eroicizzata nel simbolo della sposa o signora seduta. La foggia del δίφρος si confronta nelle opere dell'arte ionica con quella di un simile seggio, su cui è assisa la figura di Agamennone nel bassorilievo arcaico in marmo, trovato a Samotracia e conservato nel Louvre.[1]

VI. Un avanzo, il cui rilievo è tratto da eccellente matrice di accurato stile arcaico, raffigura la parte inferiore di una coppia di personaggi che stanno su di un ricco sedile policromo di tipo milesio (fig. 7): l'uomo siede alla sinistra della donna.

Fig. 6.

Si contano altri avanzi frammentari di simile soggetto, il quale pare riferirsi al culto dei morti e rappresentare due sposi, l'eroe e l'eroina; considerando altresì come in qualche esempio sia espressa sotto il seggio la figura di un'arpia-sirena, ibrida concezione ionico-orientale di un essere in parte donna, in parte uccello, simbolo del genio funebre.

VII. Così il frammento in due pezzi, dato a fig. 8, esibisce la parte superiore di una di codeste coppie sedute in trono, dove l'uomo sta alla destra della donna; quegli ha la phiale in mano per la libazione; questa è diademata, col capo posteriormente coperto alla maniera di matrona, e nel medesimo atto di trarre con la mano innanzi al volto il velo, come

[1] Perrot, *Hist. de l'art*, Vol. VIII, p. 348, fig. 152.

sulla nota stele funeraria del museo di Sparta.[1] Dimensioni massime. cm. 18 d'altezza, 8 $^1/_2$ di larghezza.[2]

VIII. Un altro frammento in due pezzi, largo cm. 6, alto 11, reca la parte superiore di una coppia di figure idealizzate sotto forme giovanili nello stile rigido con spiccata impronta d'arcaismo (fig. 9). La donna è in veste ionica con l'himation, ha i capelli cinti di benda e scendenti giù per la nuca, e porta orecchini a sfera: la mano sin. chiusa a pugno e la destra aperta con braccio piegato a gomito. A la sua sin. è un giovane col capo laureato e inclinato in espressione di tristezza.

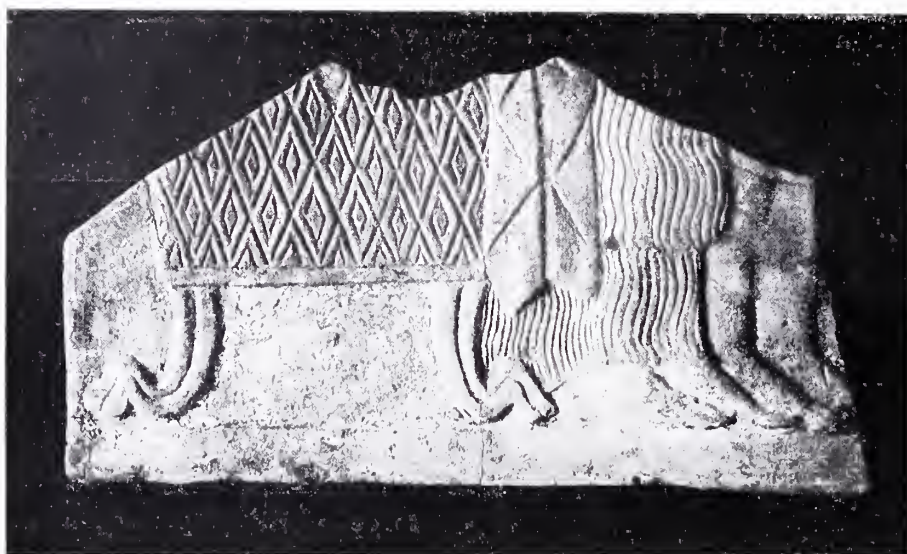



Fig. 7.

Troppo poco ci è rimasto delle due figure, tanto da essere difficile determinarne il significato: sembrerebbero piuttosto due adoranti; ma nessun altro avanzo ci suffraga per ricostituire anche parzialmente la rappresentazione, a cui le dette figure si riferiscono. Tuttavia per analogia coi tipi VI e VII possono rappresentare i defunti: la donna in atto di meraviglia (mano aperta) per veder comparire i superstiti.

IX. Oltre le rappresentazioni degli sposi defunti c'è anche quella del solo defunto seduto col suo lungo bastone (σκῆπτρον), come si trova sulle facce orientale, settentrionale e meridionale della tomba delle Arpie di Xanthos.[3] Ce lo mostra un fram-

[1] Perrot, *Hist. de l'art,* Vol. VIII, pp. 132, 134, fig. 74.

[2] Un frammentino ripete le identiche due teste con residui meglio conservati della colorazione in rosso su fondo celeste. Un altro piccolo frammento esibisce la testa virile e un poco del velo portato dalla donna sul capo, ma è tratto evidentemente da una matrice di mano diversa.

[3] Perrot, *Hist. de l'art,* Vol. VIII, figg. 146-148.

mento in due pezzi, che costituisce parte del lato sin. di un πίναξ, lasciando vedere il tronco di un personaggio scettrato, seduto di profilo a dr. in seggio che non ha schienale: il mantello, che scende dall'omero sinistro, copre la figura dalle anche in giù (avanzi di color rosso): la faccia del sedile è decorata a pennello con rombi in rosso sulla spalmatura di bianco (fig. 10).

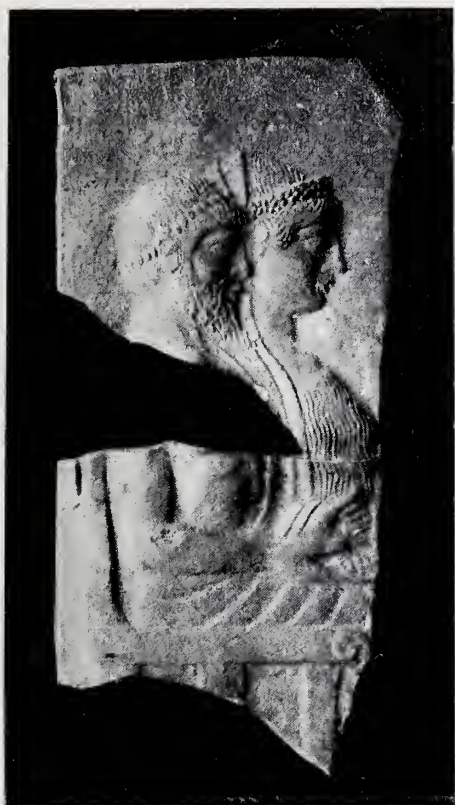



Fig. 8.

Fig. 9.

X. *Rappresentazioni frammentarie di uomini nel tipo virile dell'arcaismo progredito.* Facevan parte di altrettanti *ex-voto*: le figure sono tutte barbate, col mantello che da l'omero sinistro lascia per intero ignudo il petto:

a) personaggio di cui resta la barba con tutta la nuca fino al braccio destro, intorno al quale si ravvolge il mantello: è di profilo a destra: la struttura del corpo è trattata in maniera molto evoluta e di spiccato realismo a robusti muscoli e forme pingui con espressione esagerata del capezzolo: tracce di celeste sul fondo, rosso marrone nella barba e ne' capelli, rosso roseo sulla carne: il pezzo appartenne al lato sin. di un *pinax* (v. in fig. 11);

b) parte superiore di figura virile, volta di profilo a destra: l'himation dalla spalla sin. cade dietro la schiena, lasciando scoperto tutto il braccio destro, che è piegato ad angolo retto, reggendo su l'avambraccio un cofanetto (v. in fig. 11): è un

offerente e di fronte doveva stargli la persona defunta a cui porgere la cassetta: cfr. i tipi II e IV (figg. 3 e 5);

Fig. 10.

c) frammento simile al precedente, colorato in celeste nel fondo, in rosso roseo nelle carni e in bianco nel cofanetto (fig. 12);

d) testa virile di profilo a dr. con barba colorata in celeste e carni in rosso roseo: faceva parte del lato sin. di un *pinax* (v. in fig. 11).

XI. Come sui vasi funebri dipinti gli uomini d'arme sono rappresentati in arnese di guerra o conducono pel morso un cavallo, nello stesso modo sono figurati sugli *ex-voto* locresi i *guerrieri defunti.*

La fig. 13 riproduce l'avanzo di un guerriero che tiene il braccio dr. sollevato col gallo sulla mano, attributo e simbolo infernale: porta chitonisco, corazza, clamide, elmo e scudo; gli stava vicino un giovinetto: residui di policromia in celeste e rosso.

Fig. 11.

La fig. 14 presenta un altro simile pezzo con quasi l'intero scudo e parte delle coscie colorate in rosso.

Un terzo frammento contiene l'orlo inferiore dello scudo a triplice giro di punteggiatura in rilievo, e le coscie fino ai ginocchi. Un quarto la parte superiore dell'elmo; un quinto e un sesto gli scudi rotondi; un settimo lo scudo di ugual foggia, ma con la cerva per ἐπίσημα.

Fig. 12.

Basta guardare la scena di combattimento davanti a Troia nel bassorilievo del fregio orientale del Tesoro di Cnido[1] per riconoscervi esattamente il tipo e lo stile dei guerrieri che ci porgono le nostre tavolette, e non solo nel loro armamento, ma nella vigorosa trattazione della muscolatura e particolarmente nella medesima espressione forte ed esagerata delle ginocchia (terzo frammento, non riprodotto). La testa del giovinetto nella fig. 13 ricorda invece la bella testa colorata in marmo pario del giovane dell'Acropoli di Atene,[2] che segna la fine dell'arcaismo progredito nei principî del v secolo. Ed è altresì da osservare che la fisonomia del guerriero è eseguita con un po' più di libertà che nel giovinetto, nel quale sembrano meglio mantenuti il carattere e la tradizione di un'arte che si trasformava rinnovandosi.

Fig. 13.

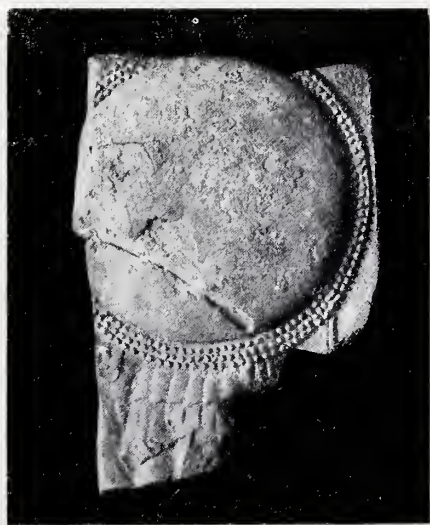



Fig. 14.

XII. Una testa di fanciullo simile per lo stile a quella della fig. 13 si vede sopra un altro resto di *pinax*, riprodotto a fig. 15 e ricomposto da cinque pezzi con

[1] PERROT, op. cit., VIII, pp. 370 ss., figg. 168, 169.

[2] *Ibidem*, pp. 643 ss., tav. XIV. — COLLIGNON, *Gesch. d. griech. Plastik*, Vol. I, p. 382, fig. 184.

altezza massima di cm. $18^{1}/_{2} \times 12^{1}/_{2}$ di larghezza: vi è rappresentata una donna in costume dorico con l'himation, la quale tiene sollevato il braccio dr. ed accompagna un fanciullo che la precede col braccio sin. coperto sotto l'himation, portando un incensiere (*thymiaterion*) nella destra.

Fig. 15

La tavoletta, di lavoro commerciale affrettato, è poco modellata.

XIII. *Guerriero col suo cavallo*. Fig. 16. *Pinax* ricomposto da sedici pezzi, largo cm. 28, alto 22, con fondo in celeste su bianco, cornice superiore ad ovoli alternamente coloriti di celeste e di rosso su latte di calce, e semplice lista plastica inferiore coperta di rosso.

Il soggetto è singolare e non si ripete in altri frammenti. Un guerriero precede a piedi verso dr. il suo cavallo, volgendo il capo indietro di tutto profilo per guardarlo. Il quadrupede cammina al passo ed è interamente riservato nel latte di calce: ha corpo smilzo come piaceva di fare ai greci, e la coda ne è trattata nel convenzionalismo arcaico. Il viandante è colorato in rosso, meno l'occhio che è bianco a semplice ovale di prospetto in rilievo: la gamba sin. innanzi, il braccio dr. lungo il fianco a pugno chiuso come per reggere la briglia onde trarsi dietro il destriero, briglia che doveva essere espressa a color rosso. Tiene una lunga asta bianca sulla spalla sinistra, porta in

capo un elmo conico, probabilmente di cuoio, riservato in bianco, con la falda anteriormente tesa in giù a visiera e rialzata dietro, con paragnatidi e paranuca: sotto una specе di corazza esce il lembo a pieghe di un chitonisco bianco, e sopra indossa la clamide in rosso col lembo superiore rovesciato in fuori e allacciato su l'omero destro in modo da averne protetto il petto. Rilievo spiccato; stile ancora arcaico del principio del v secolo. È il guerriero eroicizzato, che torna vittorioso da la guerra.

Fig. 16.

XIV. Παῖς κελητίζων. Due pezzi recano ciascuno la gamba sinistra di un efebo a cavallo: del quadrupede rimane soltanto poco, e d'uno si vede sotto il collo il pettorale adorno nel mezzo con una bulla a rosette. È il παῖς κελητίζων, quale si conosce dai frammenti statuari del museo dell'Acropoli di Atene, del tempo dell'arcaismo progredito,[1] frammenti dove il corpo e la criniera dei cavalli[2] sono trattati come nel destriero della tavoletta precedente.

[1] Collignon, op. cit., I, p. 378, fig. 180.

[2] Cfr. anche l. c., fig. 181; e Perrot, op. cit., Vol. VIII, figg. 326-327.

Qui forse noi abbiamo l'idealizzazione dei defunti sotto forma di giovani efebi, come sulle stele sepolcrali attiche vediamo gli efebi montare i loro cavalli. Ma troppo poco ci è rimasto di tal genere di rappresentazioni sui nostri *ex-voto*, per poter dare fondamento a qualsiasi ipotesi.

La morte — La partenza per l'Hades.

Nei tipi IV e XI (figg. 5 e 13) abbiamo veduto il simbolo del gallo che sarà frequente sui nostri *anathemata* quale offerta al defunto o attributo funerario. Già si vede in mano di uno degli adoranti od offerenti nel bassorilievo della stele sepolcrale di Chrysapha, ora al museo di Berlino;[1] nè è estraneo all'arte ionica, perocchè lo offre il fanciullo all'ἥρως rappresentato sul fregio orientale della tomba delle Arpie conservata nel museo britannico.[2] Tali rappresentazioni, piene di spiritualità e di quiete, sono certo informate al medesimo ordine di idee artistico-morali che hanno presieduto alla composizione dei nostri rilievi dedicati al culto dei defunti.

Del resto noteremo nei numerosi nostri frammenti troppa diversità di tipi, a cui il gallo è attribuito, per poter pensare esclusivamente a divinità catachthonie; mentre questa medesima pluralità di tipi più induce a confermarci nella opinione, che il gallo debba anche intendersi come simbolo del culto funerario alla moltitudine dei defunti. E ne è evidente prova la stele attica di Antiphanes del museo nazionale di Atene, sulla quale è graffito a contorni dipinti il gallo[3] che presiede alla tomba, e che della tomba stessa è simbolo.

Noi troviamo comunemente il gallo raffigurato sulle ceramiche corinzie e italo-corinzie, dove si vede anche affrontato con la sfinge, altro simbolo funerario; così galli affrontati tra sfingi retrospicenti sono sull'anfora attica della collezione Palagi di Bologna; un fregio di galli è pure nell'anfora di Nicosthenes della medesima raccolta[4] e tale rappresentazione si ripete frequente sulle kylikes attico-arcaiche dei piccoli maestri, le quali ci provengono dai corredi sepolcrali delle tombe. Ma più significante di tutte pel nostro caso è la scena dipinta sull'anfora ionica di stile affettato, appartenente alla collezione Palagi, dove una figura virile in colloquio erotico con un giovine (*l'eromenos*) tiene nella dr. un grosso gallo appoggiato contro il petto.[5]

Questo animale sacro alle divinità della luce e a quelle della salute (Asclepios), facilita l'entrata alla porta dell'Averno e il viaggio a traverso le tenebre nell'Hades.[6] Tale simbolica concezione è illustrata dal giovane ignudo che tiene un

[1] Collignon, op. cit., I, pp. 244-46, fig. 111.

[2] Perrot, op. cit., VIII, pp. 334, 340, fig. 146.

[3] *Ibidem*, p. 659 e fig. 339.

[4] Pellegrini, *Cat. dei vasi di Bologna*, nn. 34, 191, 197.

[5] Pellegrini, Cat. cit., n. 189.

[6] Gruppe, *Griech. Myth. u. Religionsgesch.*, p. 1321, nota 2.

gallo con ciascuna delle mani, mentre due cagne tentano di assaltarlo: lo si vede sul frammento di un sarcofago di Clazomene nel *British Museum*.[1] Le due cagne sono i demoni che impediscono il passaggio del defunto nel suo cammino verso l'*al di là;* ma i galli col loro schiamazzo svegliano la luce e spaventano i demoni. Due altri grandi galli ornamentali stanno a destra e a sinistra del gruppo, certamente come *apotropaia*. Così noi troviamo il gallo simbolicamente in mano alla defunta nelle scene di morte sugli *ex-voto* di Locri.

Fig. 17.

La morte è considerata per eufemismo come cosa quasi divina, e le donne vi si apprestano adorne come per andare a nozze con Hades, il quale fa rapire la defunta da un suo servo, un δαίμων, un *Thanatos*, che la afferra e la porta via violentemente sul carro fatale trascinato all'Hades da immortali cavalli alati e guidato talvolta da Hermes psychopompos chthonios. Per modo che la morte sia simboleggiata con una scena di ratto che rappresenta la partenza per l'Hades.

XV. Ἑρμῆς ψυχοπομπὸς χθόνιος. — L'Hermes psychopompos, con ali ai talloni, in chitonisco e clamide, il quale precede e conduce un cocchio tirato da due pegasi, appare frammentariamente sopra un resto di *pinax* in quattro pezzi, che ne costituiscono la parte inferiore sinistra (fig. 17). Alt. cm. $13\,^1/_2 \times 21$ di larghezza.

[1] LOESCHCKE, *Aus der Unterwelt*, Dorpat, 1888. Cfr. DENNIS, *Journal of hellenic studies*, IV (1883), p. 20.

Il soggetto è integrato da un altro *pinax* frammentario in quindici pezzi (fig. 18), dove del divino conduttore rimane soltanto un gomito e un po' di panneggiamento davanti alle teste dei due cavalli alati. Nel cocchio è stata portata sulle braccia da un giovane una donna in chitone con *apoptygma*, la quale tiene un gallo sulla dr. e protende il braccio sinistro a mano aperta per indicare lo spavento e la drammaticità

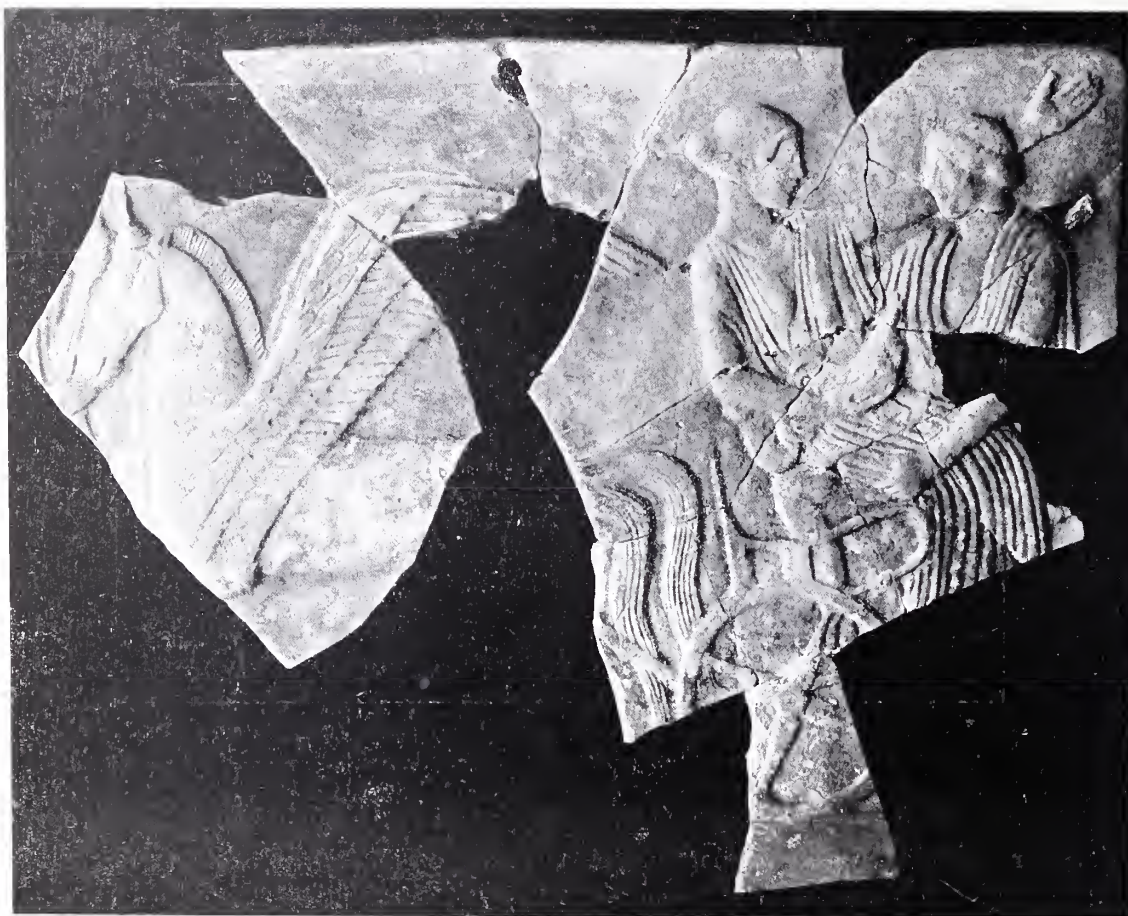



Fig. 18.

del ratto. La tavoletta votiva porta il foro di sospensione in alto, ed ha tracce di colorimento in rosso: è alta cm. 20 ed ha una massima larghezza di cm. 27. Stile improntato ancora all'arcaismo.

In queste due *tabulae votivae* riconosciamo senza dubbio la rappresentazione di Hermes che conduce e guida la defunta all'Averno, funzione del divin messaggero accompagnante i morti all' Hades, che ci è già narrata nell'esordio del canto XXIV dell'Odissea, luogo considerato fino dall'antichità come una interpolazione orfica nel poema omerico.

Scene di ratto.

XVI. Un *pinax* di cm. 22 $^1/_2$ in alt. e 29 $^1/_2$ in larghezza, provvisto d'una coppia di fori per sospensione, con tracce di color celeste nel fondo, rotto in dieci pezzi e frammentario inferiormente a dr., ha lo stesso soggetto di ratto, trattato nel me-

Fig. 19.

desimo stile dell'arcaismo progredito (fig. 19). Le ali aperte e alzate degli ardenti cavalli lasciano ancora vedere gli avanzi di un colorimento in verde cupo. È assente in questo rilievo la figura dell'Hermes. Il cocchio colorato in rosso; e sul cocchio la identica scena.

Un giovane con l'himation cadente al di sotto del petto e i lembi gettati dietro le spalle, ha presa la donna, e guardandola in viso col capo di profilo a sin., la stringe avvinta a sè, e la regge col braccio dr. dietro la schiena, tenendola afferrata con la mano dr. alla spalla e con la sin. sotto le ginocchia.

Il gallo che è in mano della donzella, ha coloritura di verde scuro: reliquie di rosso sui due personaggi.

L'arte ionica nel fregio meridionale del tesoro di Cnido ci dà il ratto delle Leucippidi per opera dei Tyndaridi.[1]

Genericamente qui è una scena di rapimento, una ἁρπαγή, spesso ripetuta sulle *tabulae votivae* di Locri con identità nell'aggruppamento delle due figure. Vi ha sempre il giovane che, sollevata sulle braccia la donzella, la rapisce e porta via sopra un cocchio tirato verso sin. rapidamente da cavalli alati, sul qual cocchio egli ha già messo, alla maniera arcaica, il piede dr., mentre tiene il sin. appoggiato sulla punta in terra nell'attitudine di salire. La donna ha sempre il gallo nella destra, meno che in un solo frammento, dove essa tiene in mano un pomo.

Al contrasto e al movimento psicologico dei due personaggi corrisponde con indovinato motivo artistico il contrasto e il movimento delle pieghe negli abiti, le quali tuttavia nel loro insieme mantengono quanto più è possibile una simmetrica armonia.

La principal differenza tra le diverse tavolette di tal genere consiste nel vario trattamento dei cavalli, fantasticamente espressi con le ali dei pegasi, concezione famigliare dell'arte ionica, come appare sul fregio del lato occidentale del tesoro di Cnido, dove il carro su cui monta Athena è tirato da cavalli alati, il cui impeto Hermes frena stando loro di fronte [2].

[1] PERROT, *Hist. de l'art*, VIII, pp. 369-70.

[2] PERROT, op. cit., VIII, fig. 164 e p. 369. Rassegno qui in nota sommariamente gli avanzi degli altri rilievi che contengono frammenti di scene del tipo XVI: *a*) Metà superiore di *pinax* in cinque pezzi, largo cm. $24^1/_2$ e provvisto del foro di sospensione: del rilievo rimangono i due personaggi dalla cintola in su, e la parte anteriore alta dei cavalli, frammentata nelle ali: mass. alt. cm. $17^1/_2$. Tracce di celeste nel fondo e di rosso nelle figure. Costantemente la figura femminile ha il volto di profilo a dr., contrapposto al viso del giovane. *b*) Resto in quattro pezzi del lato dr. di un *pinax* con il gruppo del ratto, parte del carro e una coda dei cavalli: mancano la testa del giovane e la fronte della donna: mass. alt. cm. 15, largh. mass. cm. $11^1/_2$. *c*) Frammento in quattro pezzi col gruppo dei due personaggi, mancando la spalla dr. della donna, i piedi di essa e il piede sin. dell'uomo: rosso sulle carni, latte di calce sulla stoffa, tracce di rosso e di celeste sul fondo. Dim. mass., cm. $17^1/_2$ in alt. e $12^1/_2$ in largh.: rimangono anche i fori di sospensione, di cui uno per metà. *d*) Framm. in due pezzi coi due personaggi, meno la testa e il piede dr. del giovane, e meno la parte superiore della donna: mass. alt. cm. $14^1/_2$, largh. mass. cm. $7^1/_2$. *e*) Framm. in due pezzi, alto cm. 16, largo $5^1/_2$, recante la parte inferiore del gruppo col braccio e mano sin. (color rosso) del rapitore e un avanzo di ruota. *f*) Framm. con la parte inf. del gruppo e un avanzo di ruota: tracce di rosso. *g*) Figura del giovine da la vita in su, con parte del viso e il braccio proteso della donna. *h*) Framm. su cui resta il giovine dal petto in su (carni colorate in rosso, himation in bianco) e parte del braccio della donna (latte di calce). *i*) Avambraccio e mano sin. della donna con la parte sup. sin. del giovine. *j*) Testa del g. e braccio sin. della d. (reliquie di rosso). *k*) Busto del g. mancante della parte sup. del capo (rosso sulle carni). *l*) Metà sin. del busto del g. *m*) Petto del g. e testa del gallo che teneva in mano la donzella. *n*) Spalla con parte del br. sin. del g. (carne in rosso, himation in bianco). *o*) Testa e spalle della fig. muliebre. *p*) Testa della fig. mul. (viso bianco, capelli in rosso). *q*) Tronco di ambedue le figure (residui di rosso). *r*) Tronco della fig. femm., petto e br. della maschile. *s*) Tronco della fig. femm. recante in m. il gallo. *t*) Id. in due pezzi: restano anche la m. sin. e il ginocchio del g. *u*) Tronco della fig. femm. col gallo in mano: nel framm. resta anche la punta delle

XVII. Una variante di codesta rappresentazione è offerta dall'aggiunta del *kalathos* rovesciato tra le zampe dei pegasi, dal quale cadono gli oggetti in esso contenuti. Tale specie di canestro, comunemente usato nel *gyneceo* per deporvi la lana che le fanciulle filavano, serviva anche per mettervi fiori e frutta, e trovasi di frequente sui monumenti dell'arte antica presso Persephone e le compagne che la circondavano, quando ne avvenne il rapimento, mentre essa coglieva fiori.[1]

Nelle nostre scene di ἁρπαγή il *kalathos* rovesciato, oltre ad essere forse il simbolo del *gyneceo*, del luogo da cui la donna fu tolta con violenza, indica ancor più efficacemente la confusione e la rapidità del ratto, riuscendo così un mezzo artistico per esprimere più significatamente il tumultuoso e improvviso movimento dell'azione.

Un frammento di *pinax* in cinque pezzi che si ricongiungono, presenta appunto tale variante: esso contiene i due pegasi al galoppo, mancanti delle teste; del cocchio rimane il timone e parte della ruota; della figura muliebre la schiena (dove si veggono le dita della mano dell'uomo che tiene stretta la giovane) e un po' dei capelli raccolti dietro l'occipite. Il *kalathos*, ornato artisticamente, porta nel mezzo una fascia con greca. Dimensioni massime del frammento: altezza cm. 22 $^1/_2$, larghezza 18 $^1/_2$.

Un altro frammento di *pinax* in cinque pezzi, con reliquie di color celeste nel fondo, ha i pegasi, de' quali mancano le cervici, le teste e lo sviluppo delle ali; ed ha parte del cocchio colorato in rosso con avanzo della gamba dr. del rapitore e con parte del tronco muliebre: sotto i pegasi è il *kalathos*.

Lo stesso *kalathos*, sempre rovesciato, è ripetuto, tra zampe equine, in parecchi rottami di *pinakes*.

XVIII. C'è altresì da notare un frammento, in cinque pezzi, del lato inferiore di una tavoletta, la quale aveva la stessa rappresentazione di ratto; se non che dinanzi al carro è espressa convenzionalmente una sola coda dei cavalli, e di questi si vede l'estrema parte posteriore; e nel carro è eccezionalmente omesso il timone: sopra il carro rimane la gamba dr. del rapitore e un lembo di veste della donna:

ali dei cavalli. *v*) Parte dr. sup. della fig. mul. e punta delle ali dei cavalli. *w*) Testa della donzella (viso bianco, capelli in rosso) e punta delle ali dei cavalli (tracce di celeste nel fondo). *x*) Testa della donz. e punta delle ali dei cavalli. *y*) Parte posteriore della fig. mul. dal capo alla spalla dr., e punta dell'ala dei pegasi. *z*) Braccio dell'u. che afferra la donz. sotto le ginocchia (color rosso). α) Ginocchio dr del g. con parte del panneggio muliebre (rosso su fondo celeste). β) Lembo di chitone e piedi in rosso della d. γ) Lembo di chit. e piede s. della d. δ) Lembo di chit. in rosso (fondo celeste) e frammento di cerchio di ruota. ε) Piede sin. dell'u. (color rosso), piedi (latte di calce) e lembo di veste della d., e gran parte della ruota del cocchio. ϛ) Piede s. dell'u., piedi e lembo del chit. della d., avanzo di cerchio della ruota (rosso sul rilievo, tracce di celeste sul fondo). η) Framm. in due pezzi; lembo di veste muliebre, ruota, cocchio (rosso) e punta di coda equina.

[2] Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des Antiq. grec. et rom.*, V. Calathus,

mass. alt. cm. 11; mass. largh. 11 $^{1}/_{2}$. La coda equina è trattata in modo convenzionale come sugli altri *pinakes*, essendo i crini significati a righe parallelamente ondulate.

Due altri pezzi simili fra di loro, ciascuno col carro colorato in rosso, mancante della parte inferiore della ruota e provvisto del timone, portano espressa soltanto una coda di cavallo, diversamente eseguita a rilievo spiccato, fusolata in fondo e coi crini a groppi ravvolti: in uno dei due pezzi si vede anche il piede destro della figura muliebre, il quale, invece che penzolare dietro la ruota come nelle altre numerose tavolétte, è portato un po' più indietro, e si scorge tra i raggi e il cerchio della ruota stessa. Tale diversa posizione del piede della donna adduce una lieve variante nella rappresentazione del rapimento, variante ripetuta sopra un terzo frammento che reca una parte di ruota del carro e lo stesso piede dr. col lembo di veste della donna, come pure sopra un pezzetto ancor più piccolo con resto del cerchio della ruota, i piedi e il lembo della veste della donna.

XIX. Nella moltitudine dei rottami noto qui un pezzo del lato sin. di una tavoletta che rappresentava parimenti una scena di ratto, la quale nel tipo della composizione si rannoda con tal gruppo di ἁρπαγαί, se non che la scena è rivolta da sin. a dr. ed ha una qualche variante nei particolari.

Dell'uomo che porta su le braccia la giovane, rimane tutto il torace col braccio dr. e il collo (avanzi di color roseo): la clamide gli svolazza dietro la schiena ed è tempestata di punti in rilievo (βόστρυχοι). La donzella, di cui poco resta, non ha il solito gallo: tiene invece sollevato nella sin. un lembo dell'*apoptygma*; e la sua dr. che si vede dietro le spalle del rapitore, è semiaperta col polpastrello dell'indice avvicinato a quello del pollice, motivo vezzoso dell'arcaismo affettato.

Dimensioni mass. cm. 9 $^{1}/_{2}$ in alt., 7 $^{1}/_{2}$ in larghezza.

Per l'ermeneutica del simbolismo di questo nostro soggetto ci suffragano nei due primi esemplari del tipo XV (figg. 17 e 18) la presenza di Ermete psicopompo e negli altri l'elemento attributivo del gallo in mano alla donna.

Ormai nel presente studio si vede che il simbolo del gallo, non che a Persephone, alluda a tutto il regno misterioso dell'Hades e in generale ai defunti, così come ad essi possono riferirsi, quali offerte, anche gli oggetti medesimi che si attribuiscono alle divinità dominatrici dell'Averno e i frutti che sono simboli della terra vegetale, feconda, nella quale il regno delle ombre e delle tenebre è ravvolto, simboli che nello spirito dei misteri eleusini indicano i rapporti fra questa e l'altra vita.

Per me tuttavia la nostra scena di ratto è pur inspirata al mito di Hades e Kore nel suo mistico simbolismo che possa aver relazione con l'esistenza e il destino dell'uomo dopo la morte; per cui il ratto di Persephone rappresenterebbe mistica-

mente l'imagine stessa della morte, il passaggio dalla luce alle tenebre, dalla vita alla immortalità, dalla terra alle regioni sotterranee.

Così io sono per credere che la fanciulla rapita sul cocchio fuggente per fantastici cavalli sulla via dell'Hades, rassembri idealmente la morta nel trapasso violento da questa a l'altra vita, la morta il cui simbolo parrebbe essere appunto il gallo sacro all'Hades nel già accennato concetto ch'esso faciliti l'entrata alla porta dell'Inferno e ne protegga il viaggio a traverso l'oscurità. Il giovine è altresì una figura simbolica, un messaggero di Hades-Pluton, un Thanatos che per il Zeus Chthonios compie il rapimento. E l'atto medesimo di spavento significato dalla mano sinistra della donna indicherebbe il dolore e il terrore della fatale dipartita, lo sgomento momentaneo della morte, rappresentata simbolicamente come la partenza per l'Averno; mentre invece nel tipo XIX avremmo la significazione di uno stato modificato dell'animo della defunta, la quale, passato il primo momento del terrore della morte e del dolore del distacco, si rassegna e, tranquilla, si lascia condurre in quella beatitudine dell'immortalità che i misteri eleusini e gli insegnamenti orfico-pitagorici promettevano ai defunti.

XX. *Un secondo gruppo* di frammenti a rilievo più spiccato restituisce altri *ex-voto* con scena di ratto, ma di composizione diversa, la quale parmi venga meglio a corroborare il concetto da me qui sopra espresso per la ermeneutica del simbolismo di codeste rappresentazioni.

Fig. 20. Avanzo in sette pezzi dell'intera parte superiore di una tavoletta, larga cm. 33 per un'altezza massima di cm. 14 $^1/_2$.

Una giovine donna, in attitudine serena e tranquilla, tenendo graziosamente con la sinistra il lembo della stoffa che indossa sopra il chitone, sta in cocchio velocemente tirato da una pariglia di immortali destrieri alati, cui regge energicamente a braccia tese il giovine auriga con la clamide buttata su le spalle e cinto il capo di benda dalla fronte all'occipite: il tutto di profilo verso sinistra. Dietro restano una mano destra alzata in atto di agitazione e tre teste di figure muliebri, delle quali le prime due contrapposte e l'ultima di profilo a sinistra. Qualche residuo di celeste sul fondo, di verde scuro sulle ali dei cavalli e di rosso sulle figure. Nel mezzo, in alto, la solita coppia dei fori di sospensione. Stile severo.

I capelli del giovine auriga sono trattati nella maniera del periodo di transizione: ancora abbastanza lunghi, aderiscono superiormente al capo e, legati intorno al di sopra della fronte, sono poi ravviati in ciocche libere e distese, bipartite dinanzi e cadenti presso la nuca.

Per fortuna noi possiamo ricostruire tutta la scena, perchè altri frammenti ci danno la parte destra di due *pinakes* che contengono la medesima rappresentazione.

Entrambi, l'uno in sette pezzi (fig. 21), l'altro in dieci (fig. 22), recano dietro il carro un gruppo di tre figure femminili. La prima, di profilo verso dr., col chitone a *kolpos* e un panno di lana sopra il capo (la madre della rapita) tiene il braccio dr. quasi abbandonato lungo la persona in segno di sconforto con la mano semiaperta, e voltasi di gran passo con angosciosa fretta verso una donzella che a lei è di fronte, le porge la sinistra. La fanciulla è per prenderle pietosamente la mano con la sinistra, portando la dr. sul cuore in significato di doglianza, sentimento che quasi le traspare dalla espressione del volto: essa indossa il chitone dorico con

Fig. 20.

kolpos ed *apoptygma*, e presenta il corpo quasi di prospetto, mentre la gamba sinistra, delineata di fianco e a ginocchio piegato, fa capire che la fanciulla stessa fuggiva spaventata, ma, gravando il corpo sulla gamba destra, si volge e si sofferma al grido di dolore della disperata madre. Dietro di questa seconda figura un'altra fanciulla appoggiando la mano sin. sulla spalla di lei, solleva il capo e guarda il cocchio che fugge lontano e che invola la sorella o la compagna, la quale pur dianzi era con loro: essa porta il chitone a lungo rimbocco e protende il braccio destro verso la scena del rapimento, alzando la mano e gridando come per trattenere lo slancio della corsa e per chiamare indietro la rapita.

Il quadretto così pel contrasto dei sentimenti come per la rapida successione dei movimenti, in cui sono simultaneamente raffigurati i personaggi, prende nella drammatica composizione efficace vivacità.

La prima di codeste due tavolette frammentarie ha tracce di celeste, rosso e latte di calce e misura cm. 16 di mass. larghezza e 21 $^{1}/_{2}$ di altezza; la seconda non

ha che scarsissimi indizi di policromia e misura cm. 18 di mass. largh. e 20 $^1/_2$ di altezza massima.[1]

Fig. 21.

Allo stesso genere di rappresentazione si riferisce un avanzo di *pinax* che dagli altri si differenzia per sottigliezza di spessore e pel rilievo che poco risalta dal

[1] Frammenti diversi del medesimo soggetto e appartenenti a *pinakes* simili: *a*) due pezzi della parte media superiore di una tavoletta con la punta delle ali e un po' di coda dei pegasi, le braccia del giovine

fondo, quantunque di lavoro fine ed accurato: vi si vedono: le due code dei cavalli; il carro, meno la parte inferiore della ruota (color rosso); la donna sul carro, mancante della testa; le braccia e la gamba dr. dell'auriga (tracce di rosso).

Fig 22.

Altri frammenti portano la medesima scena stampata con matrici di stile sommario e differiscono anche per la qualità della terra che è poco consistente e alla

auriga e la parte sup. della fanciulla rapita: tracce di rosso e foro di sospensione: largh. cm. $11^1/_2$, alt. mass. $10^1/_2$; *b*) testa della giovane rapita, frammentaria sotto il naso: dinanzi, metà del foro di sospensione; *c*) frammentino con le braccia dell'auriga e la mano della fanciulla, che regge la stoffa dell'abito; *d*) gamba s. dell'auriga e mano s. col panneggiamento della donna velata; *e*) coscia sin. dell'auriga (colore rosso) e mano sin. con un po' del panneggiamento della d. velata; *f*) avanzo in due pezzi: contiene la gamba s. dell'aur. dall'anca al ginocchio, la parte media delle prime due figure muliebri dietro il carro e un resto del panneggiamento della terza donzella: tracce di rosso e di latte di calce: la figura efebica dell'auriga è sempre rap-

superfice si sfiora.[1] È notevole, di tale stile sommario e di siffatto impasto sfiorantesi, un pezzo il quale ci dà l'esempio del *kalathos* portato nella mano sin. dalla donna sul carro: il pezzo reca la coppia dei fori di sospensione, la punta dell'ala e parte di coda dei cavalli, le braccia dell'auriga e l'avambraccio sin. della giovane col *kalathos* sulla mano.

La composizione di questo secondo gruppo di scene, nelle quali il personaggio principale, una donzella, parte su di un cocchio a cavalli alati, desta molto interesse sia per l'arte di cui è specchio, sia per la ermeneutica del soggetto.

L'arte qui appare libera e sciolta, anzi ardimentosa e feconda: c'è una maniera evoluta, vigorosa e brillante nel trattare le singole figure; c'è originalità d'invenzione nel comporre insieme la scena; c'è l'effetto dei contrasti nelle pose e nelle azioni, che dà vita, agilità e varietà al quadro; c'è soprattutto la espressione dell'animo nei personaggi, animo che traspare e nel volto e nella posa stessa delle figure. Permane tuttavia, specialmente nello stile, la reminiscenza e l'abitudine dell'antico, la tradizione dell'arcaismo: così in questi *ex-voto* l'occhio è trattato perfettamente a mandorla in rilievo; ma le labbra si dischiudono quasi a parlare, ed il gesto si libera ad esprimere lo stato dell'animo, il πάθος. In tanto sforzo di novità si manifesta pur qualche inesperienza, si trova qualche cosa di non riuscito: così la mano che si agita sopra il capo dell'auriga appartiene all'ultima figura, alla ragazza cioè che si appoggia con la sin. sulla spalla della compagna e solleva il viso con mossa artisticamente efficace per guardare il gruppo fuggente del cocchio, e grida dalla bocca dischiusa e allunga il braccio per implorare o per imprecare con la mano; e qui nell'artefice la ragione delle proporzioni cede alle necessità dello spazio

presentata, nella maniera consueta, col solo piede dr. sul cocchio e il sin. ancora fermo con la punta delle dita a terra; *g*) framm. in due pezzi della estrema parte dr. di un *pinax*: mass. largh. cm. $9^1/_2$, alt. mass. 15: vi sono compresi il piede s. dell'aur., la fig. mul. velata dall'altezza delle mani a tutto il piede sin., un lembo dell'*apoptygma* della donzella che le è vicina, nonchè la parte inferiore di questa e dell'ultima donzella: scarse reliquie di colorimento in rosso; *h*) pezzo dell'estremità dr. di un *pinax* con la gamba s. dell'aur. e la parte inf. del gruppo muliebre; *i*) piccolo framm. col piede s. del giovane, col piede dr. della fig. di mezzo nel gruppo muliebre e con la gamba dr. della d. velata; *j*) framm. col petto della d. velata; *k*) altro, in cui restano la mano s. della d. che sta immediatamente dietro il cocchio, e il tronco della seconda fig. del gruppo; *l*) minuscolo framm del canto dr. inf. di un *pinax* di simil genere; *m*) teste della prima e della seconda figura, appartenenti al gruppo muliebre; *n*) teste delle due ultime figure di detto gruppo: i capelli son coloriti in rosso, i visi in bianco, il fondo è in celeste; *o*) idem: manca il viso della fig. di mezzo, la quale porta sempre i capelli scendenti in breve treccia dietro la nuca; *p*) testa dell'ultima fig. del gruppo; *q*) idem.

[1] Tali frammenti sono: *a*) pezzo con la parte sup. della fanciulla che sta in cocchio, la testa dell'aur. e un po' del capo della d. velata: in questo framm. non appare la mano dell'ultima donzella; *b*) avanzo con foro di sospensione, estrema punta dell'ala dei peg. e parte sup. della donz. sul carro; *c*) framm. simile al preced., con due fori di sospensione; *d*) framm. col carro mancante della parte anteriore della ruota, con la fanciulla sul carro fino all'altezza della vita, col giovine auriga dal braccio sin. in giù e con la parte inferiore delle tre donne dietro il carro; *e*) framm. con la parte sup. delle due ultime donzelle; *f*) framm. simile, mancante delle teste.

ed ai bisogni dell'azione, ed il braccio diventa troppo lungo e sproporzionato. Ma l'artefice medesimo si è quasi interamente liberato da ogni convenzionalismo, e imprime nella sua opera il proprio pensiero, ci mette studio e dà alla composizione uno schietto carattere di originalità.

Il personaggio principale, dritto e fermo sul cocchio, non pare che si turbi nè della dipartita che non avrà ritorno, e non del dolore nè del lamento delle compagne: la giovine donna non guarda indietro, ma tiene con la mano in atto di grazia un lembo dell'abito e va serena e tranquilla al suo destino, rassegnata e contenta; essa è la defunta idealizzata, l'ombra che sotto forma ancora corporea parte per l'Hades; è la morta che, per dirla con Omero, rende a Pluton la sua anima « ψυχὴν δ' Ἄϊδι κλυτοπώλῳ ».[1]

Il giovane, il δαίμων infernale, il servo di Hades, da la bocca semiaperta par che meglio inciti gli immortali destrieri nella inevitabile corsa che strappa per sempre alla madre, alle sorelle la congiunta diletta.

Non vi sono attributi; nulla è in questa scena di eroico nè di divino: è una chiara, semplice rappresentazione simbolica e mistica che si riferisce a la morte. Sul carro la defunta, spoglia di ogni affetto terreno, si lascia portare velocemente da un Thanatos nella beatitudine dell'immortalità: lo sconforto, il cordoglio, le lamentazioni sono cose umane che agitano la madre e le sorelle o le compagne della defunta, ciò che è espresso nel gruppo delle tre donne, gruppo che precisamente rappresenta la famiglia che assiste in pianto e in dolore alla partenza della morta per l'Averno.

Relativamente all'attitudine della giovane defunta di trarre innanzi con la mano il lembo della stoffa che indossa, potrebbe pensarsi ad un modo convenzionale di rappresentare i morti quasi che fossero per coprirsi la faccia, come appare sulle stele sepolcrali della Laconia, secondo il concetto simbolistico per cui l'arte etrusca raffigura il morto, ossia l'ombra del morto, ravvolta dalla testa ai piedi nel lenzuolo funebre e cavalcante con la guida di *Charon* sulla via per le regioni sotterranee [2].

Quanto poi all'auriga, nel quale vediamo simbolicamente un servo di Hades, un Thanatos, ci sovviene il luogo omerico [3] dove Zeus si rivolge ad Apollo, perchè ordini ad Hypnos e a Thanatos di portar via velocemente il corpo di Sarpedonte ucciso.

Rimangono parecchi avanzi della parte anteriore di *pinakes*, i quali portano frammentariamente soltanto il rilievo dei due cavalli alati, tutti di profilo verso si-

[1] Il., XVI, 625.
[2] Martha, *L'Art etrusque*, pp. 178-79, fig. 144.
[3] Il., XVI, vv. 671-73.

nistra, e si riferiscono a rappresentazioni di scene come quelle dei due gruppi qui sopra descritti.

Di tali avanzi i più ragguardevoli sono:

a) frammento in quattro pezzi con foro di sospensione: manca la seconda metà dei corpi equini: dimensioni massime cm. $17^1/_2$ in largh. e 15 in altezza;

b) frammento in tre pezzi: manca la parte posteriore dei corpi equini: dimens. mass. cm. 13 in largh. e $17^1/_2$ in altezza;

c) frammento in due pezzi: mancano le zampe anteriori e il terzo posteriore dei corpi equini: tracce di policromia: dimens. mass. cm. 12 in largh. e 13 in altezza;

d) bel frammento policromo in due pezzi: mancano le teste, la punta delle ali, le gambe e le code: il corpo è trattato con plastica vigorosa, le ali sono colorate in rosso e verde cupo: largh. mass. cm. $12^1/_2$;

e) frammento con le cervici e le ali dei pegasi: porta in alto una coppia di fori per sospensione: mass. largh. cm. 13, mass. alt. cm. $10^1/_2$;

f) frammento con la sommità delle teste, le criniere e parte delle ali: policromia in bianco e rosso su fondo celeste: largh. mass. cm. $12^1/_2$;

g) frammento con le bocche, colli, petto e gambe anteriori dei pegasi: altezza cm. 9, largh. 8;

h) simile frammento in due pezzi, con avanzo anche del *kalathos* rovesciato sotto i cavalli: alt. cm. $10^1/_2$, largh. $7^1/_2$ [1].

Nell'arte puramente greca gli animali alati generalmente riferisconsi a personaggi eroici o divini. Così Pindaro [2] attribuisce all'omerico Pelops κλήξιππος, agitatore di cavalli, prediletto e protetto di Poseidon, il carro d'oro con destrieri alati che il dio del mare gli mandò in dono, onde vincere nella corsa Oinomaos e guadagnare in isposa la bella ed amata figlia Hippodameia [3]; ed Euripide [4] fa tornare Pelops con la sposa a traverso il mare dall'Elide nella Lidia portato da cavalli alati [5]. Così il carro coi pegasi è attribuito ad Apollo nell'hydria di Capua del British Museum, sulla quale il dio perseguita una donzella fra le compagne [6]. Non mancano tuttavia rappresentazioni indeterminate e generiche, come sul vaso pubblicato dal Tischbein con donna su carro tirato da due pegasi, e delfino

[1] Altri frammenti del genere sono: 3 avanzi contenenti ciascuno il petto, il principio dell'ala e parte del corpo dei cavalli; 2 con petto e gambe anteriori; 3 con la parte posteriore del corpo equino; 12 con ambo le teste dei cavalli; 9 con resti d'ali di pegasi; e numerosi frammenti con avanzi di zampe e di parti del corpo dei pegasi, nonchè di ruote del carro

[2] *Ol.* I, 115.

[3] Roscher, *Lex. d. Myth.*, I, col. 1871.

[4] *Orest.*, 989 e ss.

[5] *Denkm. d. klass. Alt.*, p. 1204; Roscher, *Lex.*, II, col. 3316.

[6] Reinach, *Rép. des vases peints*, I, p. 185.

sotto i cavalli alati indicante il mare [1]. Ma siffatti ibridismi di forma, sotto l'influenza orientale, sorsero comuni nello stile ionico anche in concezioni artistiche generiche, così come sotto il medesimo influsso ionico-orientale la fantasia degli etruschi mostra per gli animali alati una particolare preferenza [2].

XXI. *Un terzo gruppo* di *pinakes* disgraziatamente troppo frammentari, ma interessantissimi per vigoria, drammaticità e realismo di espressione, si rannoda nel soggetto e nel tipo delle figure, come nel risalto del rilievo, più spiccatamente col secondo gruppo di scene d'ἁρπαγή.

Tali resti rappresentano l'istante in cui il giovine, con la gamba sin. tesa in dietro e la gamba dr. piegata e puntata avanti, si è slanciato contro la fanciulla, la stringe violentemente col braccio sin. attorno alla vita, la serra col destro dietro la schiena ed afferrandola sotto il petto la solleva per portarla via, probabilmente sul carro che doveva esser lì presso allestito. Egli coi capelli cinti da benda e il volto di profilo verso sin., ha la clamide di lana abbottonata dinanzi al collo e cadente in grosse e gonfie pieghe lungo la schiena, col lembo rovesciato e svolazzante per la rapidità del movimento della persona, di cui rimane scoperto, fuor che la schiena, tutto il corpo, che nella energica struttura muscolare manifesta lo sforzo a cui è sottoposto. La giovine, col corpo quasi di prospetto, è vestita della tunica manicata di lino, trattata a pieghe minute e leggermente ondulate, la quale lascia trasparire la sottostante forma corporea: la testa, come nei rilievi precedenti, è di profilo verso dr., ed i capelli, bipartiti sulla fronte, sono chiusi nel *saccos* e annodati dietro la nuca: il braccio sin., da cui scende l'himation di lana, è disteso verso dr. a mano aperta con gesto di spavento.

Tutti i frammenti di tale gruppo, nello stile dell'arcaismo progredito ed evoluto, costituiscono la estremità destra di altrettanti *ex-voto* e sono qui sotto registrati:

a) figura del giovine, troncata sotto le coscie, e della giovane mancante della testa, del braccio dr. e delle estremità al disotto delle ginocchia: alt. mass. cm. 14, largh. mass. cm. 10 (fig. 23 a dr.);

b) busto e testa della giovane; testa, spalla sin. e braccio del giovine: avanzi di color rosso: alt. mass. cm. $8^1/_2$, largh. mass. cm. $4^1/_2$ (fig. 23 a sin.);

c) testa della giovane e capelli del giovine: tracce di rosso;

d) busto della giovane e testa del giovine (volto colorato in rosso);

e) busto della giovane e parte superiore del giovane con la faccia asportata;

f) frammento in tre pezzi, mancando le teste e le estremità inferiori dei

[1] Tischbein, Vol. III, tav. 3; Reinach, *Rép. des vases peints*, II, p. 309.

[2] Vedi il rilievo d'avorio con tiro a due pegasi guidati da un auriga in *Denkm. d. kl. Alt.*, p. 508 e fig. 550 a p. 510; e in *Mon. dell'Inst.*, VI, tav. XLVI; Cfr. Martha, *L'art etr.*, p 304 e fig. 206.

due personaggi: residui di color celeste nel fondo e colorimento in rosso sulla figura maschile e sulla clamide: alt. mass. cm. 13, largh. mass. cm. $10^1/_2$;

g) resto della figura femminile da sotto il petto alle ginocchia, e del torace della figura maschile;

Fig. 23.

h) resto con clamide, torace e natiche del giovine: alt. mass. cm. 11, larghezza mass. cm. 8;

i) resto del giovine dalla spalla fin sotto le natiche (color rosso): tracce di color celeste sulla clamide: alt. mass. cm. $9^1/_2$, largh. mass. cm. $5^1/_2$;

j) frammentino coll'avambraccio e la mano sin. della donna: residuo di celeste sul fondo, e tracce di rosso sulla manica del chitone e sull'himation;

k) altro piccolo frammentino col polso e la mano sin. della donna.

XXII. Sono notevoli tre frammenti, simili fra di loro per esecuzione e per soggetto, i quali appartengono ad un *quarto gruppo di pinakes* con azioni di rapimento sopra una quadriga.

Il primo, in due pezzi, forma l'estremità inferiore sinistra di una tavoletta e vi si vedono tre code liscie di cavalli e assottigliate verso le punte, parte del carro con tutta la ruota e, dietro, la gamba dr., a tallone sollevato, del rapitore: al di sopra del ginocchio appare una punta della clamide in mezzo a due piedi che debbonsi attribuire alla donna portata via sulle braccia dell'uomo; mass. larghezza cm. $13^1/_2$, alt. mass. cm. 9. La gamba (tracce di rosso) porta espresse con accentuato realismo le fibre muscolari tese per lo sforzo compiuto dal personaggio: qualche residuo di celeste nel fondo.

Il secondo frammento ha la parte anteriore del carro, su cui appare il ginocchio sin. del rapitore e si profila un lembo di schiena della donna: dinanzi al carro restano tre code di cavalli. Celeste sul fondo, rosso sul rilievo.

Mentre nei due menzionati frammenti la scena è rivolta verso destra, nel terzo procede invece verso sinistra: questo avanzo, rotto in due pezzi, forma il lato inferiore destro di una tavoletta e contiene parte della clamide svolazzante e la gamba sin. del rapitore (residui di rosso), toccante ancora il suolo con la punta del piede. Mass. largh. cm. 8, alt. mass. cm. 13,2.

Il Rapimento di Kore.

XXIII. Se non è da ammettersi che nei precedenti gruppi di scene di ἁρπαγαί si possa vedere una rappresentazione del ratto di Persephone-Kore perpetrato da Hades-Pluton, quantunque io abbia accennato che le scene stesse sembrino ispirate al mito di Kore; non è ciò da escludersi per la interpretazione di un *quinto gruppo di tabulae votivae* frammentarie con soggetto di rapimento su ricca, suntuosa quadriga lanciata al galoppo verso destra.

La leggenda del rapimento di Kore era cantata dai poeti orfici nell'Italia meridionale: Afrodite aveva fatto colpire da Eros il Zeus καταχθόνιος, e questi s'innamorò di Kore, la quale è nascosta da la madre Demeter presso l'Oceano, donde Pluton la rapisce e la porta all'Hades e ne divide con lei il regno [1].

Nelle nostre tavolette la figura virile, di profilo a dr., sta interamente sopra il cocchio, un po' piegata sulle gambe e tiene la donna ancora avvinta col braccio sin. dietro le spalle, afferrandola sotto la mammella; mentre con la dr., a braccio teso in avanti, regge le quadruplici redini degli alati destrieri.

Il rapitore porta la clamide allacciata sulla spalla dr. e svolazzante indietro; ha lunga barba e gote sporgenti: i capelli, distesi con regolarità sopra la calotta cra-

[1] Olivieri, op. cit., p. 58 e ss.

nica, sono trattati a righe irradianti dal cocuzzolo e li cinge una tenia, da cui spuntano dinanzi due ordini di riccioli espressi convenzionalmente a globetti, i quali circondano e adornano la fronte; mentre la massa dei capelli presso la nuca è raccolta e ripiegata in alto, poi di nuovo passata in parte sotto la benda, indi

Fig. 24.

annodata e lasciata ricadere in ciuffo sciolto; la quale acconciatura piena di accurata ricercatezza era in costume al tempo delle guerre mediche, e si trova frequentemente sui vasi di stile antico del V secolo.

Codesto tipo virile può facilmente riferirsi ad Hades-Pluton κλυτόπωλος, famoso reggitor di cavalli.

La figura femminile che sarebbe Kore, in lungo chitone con *apoptygma* e senza maniche, presenta il corpo di prospetto e la testa di profilo a sinistra, tenendo ambo le braccia aperte e in alto, in segno di terrore per il non desiderato matrimonio. Adorna appunto come sposa che si appresta a nozze, porta gli orecchini ed in testa una ricca *stephane* ornata di rosette, che cinge i capelli aderenti al capo, ravvolti simmetricamente sulla fronte, con la massa che scende dietro la nuca e tre lunghe ciocche (παρωτίδες) a dritta e a sinistra, le quali cadono nella maniera

Fig. 25.

arcaica giù presso le orecchie a globetti mollemente sopra il seno. Gli occhi perfettamente a mandorla, gli zigomi accentuati, l'espressione rigida, le labbra grosse mantengono vivi i caratteri dell'arcaismo di stile raffinato, che s'imprime anche nella simmetrica ricercatezza del panneggiamento e nell'estrema cura d'ogni particolare.

Il personaggio virile mostra in gran parte al nudo le sue forme vigorose, ed i fastosi cavalli con ali finemente e artisticamente eseguite portano un elegante nastro intorno al corpo e sono imbrigliati con adorni fornimenti.

La bella, nobile quadriga è ben degna d'esser condotta da un dio potente; e tutto il mirabile gruppo nella sua ardita e svelta composizione, nella ostentata e

pomposa ricchezza di ogni particolare, nella fastosa dignità dei personaggi dà affidamento per credere qui ad una vera e propria rappresentazione della Κόρης ἁρπαγή. La scena ora descritta si ricostruisce dai qui indicati frammenti:

a) resto in sei pezzi della parte sinistra di un *ex-voto*, col gruppo del ratto sul cocchio e la metà posteriore dei quattro cavalli: tracce di celeste nel fondo, di

Fig. 26.

latte di calce e color roseo sui personaggi, di rosso sul carro e di latte di calce sui cavalli; e riquadratura a margini coloriti in roseo: dimensioni massime del frammento cm. 21 in alt. e 18 $^{1}/_{2}$ in largh. (fig. 24);

b) parte inferiore frammentaria di una tavoletta, in quattro pezzi, col carro (gambe dell'uomo, lembo del chitone e piedi della donna) e il corpo, le gambe e un po' d'ali dei cavalli: tracce di color roseo nel margine della riquadratura: altezza mass. cm. 13 $^{1}/_{2}$, largh. mass. cm. 23 (fig. 25);

c) frammento superiore di tavoletta, recante i due fori di sospensione, il capo e il braccio sin. della donna, le estreme penne dei cavalli alati: mass. alt. cm. $5^{1}/_{2}$, mass. largh. cm. 12;

d) parte centrale di *pinax*, in quattro pezzi, col braccio sin. della donna e il corpo, le ali, le teste dei quattro cavalli: massime dimensioni cm. 16 in alt. e $18^{1}/_{2}$ in largh. (fig. 26);

e) frammento con la metà anteriore dei quattro cavalli, meno gran parte delle ali, due teste e le zampe: in questo pezzo i destrieri non hanno il solito nastro intorno al corpo, ma portano invece ricchi e larghi pettorali: alt. cm. 10, larghezza cm. $9^{1}/_{2}$ [1].

Tutti i *pinakes* di codesto quinto gruppo hanno la scena in rilievo incorniciata da un filetto plastico con largo margine, e sono generalmente più sottili e più fini degli altri.

Rappresentazioni diverse sul cocchio.

XXIV. La parte superiore di un *pinax* munito di foro per la sospensione lascia vedere soltanto il collo di un cavallo con la testa fino all'occhio, e l'avambraccio dr. disteso in alto a mano e dita aperte di una figura femminile: mass. largh. cm. 17, alt. mass. 10.

XXV. In un altro frammento restano due code di cavallo e la parte media di una figura femminile che stava sopra il cocchio, tenendo sulla mano sinistra ed appoggiato al petto un cofanetto. Questo ha piedi di fiera e nella base una fascia con fregio di greca semplice, la quale è riempita negli spazi liberi con quattro dischetti ai canti ed uno più grande nel mezzo: sul lato della cassettina è una fila di rosette. La donna veste il chitone ionico di lino e indossa l'himation, i cui lembi a svolti sono tempestati di βόστρυχοι.

[1] Altri avanzi di *pinakes* del tipo XXIII: *f*) framm. con la fig. virile dall'occipite alla coscia (reliquie di color roseo sull'addome) e parte della donna dalla gota alle coscie: alt. mass. cm. $7^{1}/_{2}$, mass. largh. 12; *g*) avanzo esibente la sola clamide della fig. virile: alt. mass. cm. 8, mass. largh. cm. 6,3; *h*) piccolo framm. con la gamba dell'u. colorata in roseo, parte del carro e del chitone muliebre, coda di cavalli; *i*) frammentino con estremo lembo della clamide, coscia dell'u., resti del carro e del chitone muliebre; *j*) angolo inf. sin. di *pinax* con cocchio, code e una zampa dei cavalli, e sopra il cocchio il solito gruppo troncato all'altezza delle coscie: alt. mass. cm. $11^{1}/_{2}$, largh. mass. $12^{1}/_{2}$; *k*) framm. con la metà anteriore del cocchio e le gambe posteriori de' cavalli; *l*) pezzo col canto inferiore sin. di altro *pinax*, nel quale rimane frammentariamente il carro; *m*) minuscolo residuo con parte inf. di ruota e piedi della donna; *n*) pezzetto di *pinax* con la mano sin. della d. e resto di penne dei destrieri alati: foro per sospensione nel margine: residui di colorimento roseo; *o*) resto in due pezzi con la metà posteriore dei cavalli: alt. cm. 12, largh. 8; *p*) piccolo residuo con le zampe posteriori dei cavalli; *q*) framm. in due pezzi: vi è il corpo con parte delle ali e del collo dei cavalli: mass. lungh. cm. 13; *r*) avanzo con parte del collo (redini) e delle ali dei cavalli; *s*) framm. in due pezzi con la parte anteriore dei quattro cavalli, meno le gambe, le punte estreme delle ali e una testa: mass. alt. cm. 9, largh. 8.

XXVI. In un terzo frammento, il quale costituisce il canto inferiore dr. di una tavoletta, è la solita ruota a quattro raggi con un resto del carro e su questo la parte inferiore del chitone e dell'himation di una figura muliebre.

XXVII. In un quarto frammento, rotto in due pezzi e costituente il lato inferiore sinistro di un *ex-voto* per la mass. largh. di cm. 21 e l'alt. mass di cm. 12 $^{1}/_{2}$, si vedono le zampe e la metà posteriore di due cavalli, più la ruota del carro e subito dietro di questa l'avanzo di una gamba d'uomo: sopra il cocchio, scortato dall'uomo, era probabilmente una donna. Nel corpo dei cavalli sono segnate anatomicamente le costole.

Fig. 27.

In un quinto frammento resta la parte posteriore della ruota e la gamba dell'uomo colorita di rosso.

In un sesto frammento che può riferirsi ad una simile scena e costituisce l'angolo inferiore di una tavoletta, stanno le sole gambe dell'uomo colorite di rosso su spalmatura di latte di calce, quella dinanzi a piè fermo e quella indietro col tallone sollevato in atto di camminare per seguire il cocchio.

In tutti i sei frammenti le scene son volte a sinistra.

XXVIII. È interessantissimo e mirabile per rilievo forte e vibrato, d'effetto scultorio, il frammento dato a fig. 27: ha dimensioni di cm. 11 × 11, e rappresenta un giovane sopra il suo cocchio con la clamide allacciata dinanzi al collo e buttata dietro le spalle, protendendo il braccio dr. per reggere i destrieri. Spiccato realismo nel trattamento muscolare e anatomico del corpo umano; esecuzione vigorosa; stile severo del tempo verso la metà del V secolo, non ostante il convenzionalismo con cui è ancora espressa la coda equina. Tracce di rosso su latte di calce.

Le divinità dell'Hades.

Hades e Persephone.

XXIX. Fin dal 1847 negli *Annali dell'Instituto* a tav. F fu pubblicato un rilievo in terracotta della stessa Locri, il quale non altro è se non un esemplare dei nostri *ex-voto*. Sul trono stanno sedute una figura di donna e una di uomo: quella tiene nelle mani il gallo e un fascio di tre spighe di grano; questa con lunga e copiosa barba, capelli cinti di corona d'alloro, tiene nella sin. un mazzolino di fiori

di narcisso; sono interpretate per i loro attributi come le due divinità dominatrici dell'Averno, Hades-Pluton e Persephone.[1]

Della stessa rappresentazione abbiámo raccolto in mezzo ai nostri frammenti la parte superiore destra (in tre pezzi) di una tavoletta, munita dei due fori di sospen-

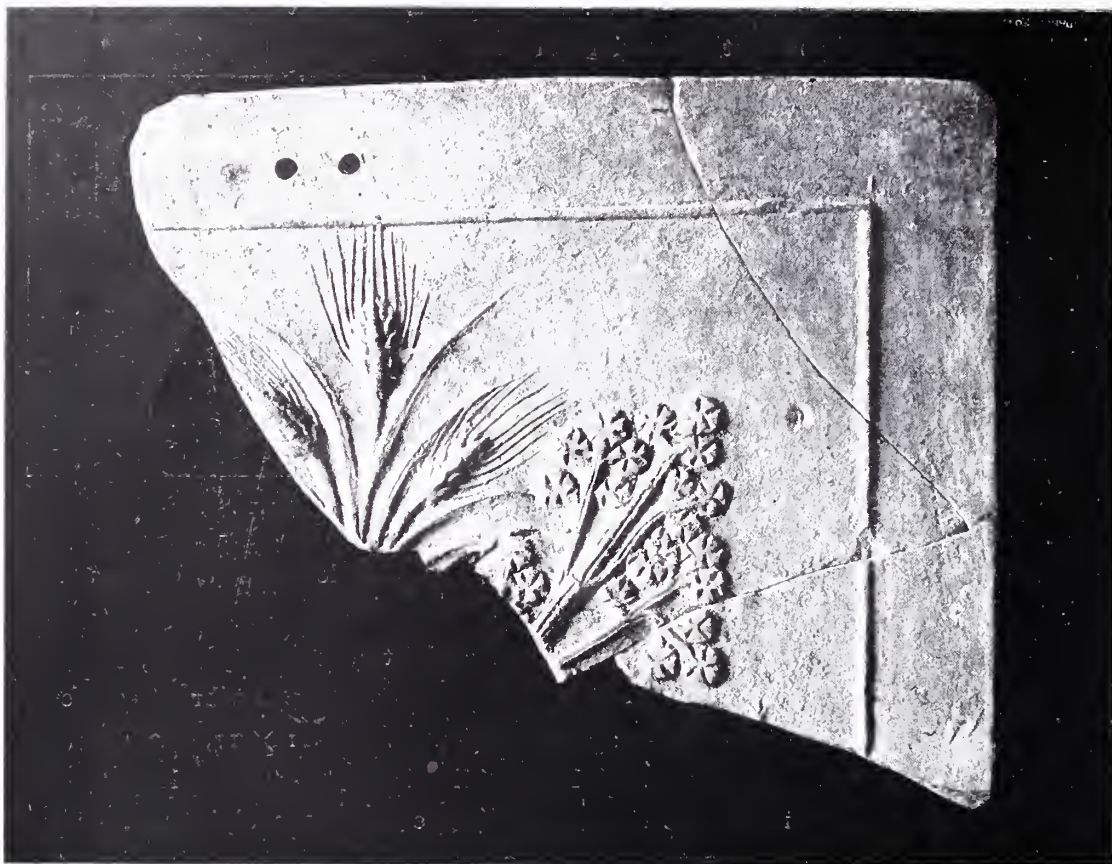



Fig. 28.

sione: essa contiene soltanto le tre spighe e i rami dei fiori di narcisso: il che dimostra come mancasse nel quadretto la presenza di qualsiasi offerente o adorante (fig. 28).

Abbiamo dunque un *ex-voto* dedicato ad Hades e a Persephone.

Ci sono piccoli simili frammenti d'altre tavolette con avanzo delle spighe e dei rami di narcisso, attributi delle due divinità infernali.

Un frammento in due pezzi restituisce invece la parte inferiore delle due figure sedute: quella di Hades, in himation, sta a destra e porta nella mano dr. una *phiale* baccellata, mentre con la sin. stringe il gambo del ramo di narcisso; quella di Persephone, in himation e chitone a lungo *kolpos*, tiene la dr. a pugno chiuso per

[1] Roscher, *Lexikon*, Vol. I, col. 1796 e fig. a coll. 1797-98; Daremberg et Saglio, *Dict. des antiq.*, v. Proserpina, p. 697, fig. 5817.

stringere il gambo del fascio di spighe, e l'avambraccio sin. piegato in alto per reggere il gallo a lei sacro.

Un piccolo pezzetto esibisce le mani di Hades con la *phiale* e i narcissi.

Due altri piccoli avanzi danno entrambi il petto della figura di Persephone col gambo delle spighe nella dr. e l'avambraccio sin. piegato in alto; sugli stessi frammenti si vede anche la mano sin. della figura di Hades, che tiene il gambo del ramo di narcisso: residui di policromia.

C'è un frammento con mano, *phiale*, coscie e parte delle gambe del dio.

Un ultimo frammento dà solo le due figure dalle ginocchia a poco sopra il malleolo.

Hades, Persephone e Dionysos.

XXX. Molto interessante è un gruppo di *pinakes*, di cui si ricostruisce interamente la scena (figg. 29, 30 e 31).

Fig. 29.

Il seggio, di tipo ionico, ha piedi con zampe di fiera e schienale che termina ripiegando in fuori a testa d'uccello. I due personaggi seduti hanno entrambi nella dr. la *phiale*, lavorata a sbalzo, mentre nella sin. l'uomo tiene un pomo, forse una

Fig. 30.

melagrana, e la donna un gallo (figg. 29 e 30). Di fronte a loro una figura virile in piedi, vestita di tunica talare a larghe maniche, e ravvolta ne l'himation, tenendo il pugno sin. chiuso, regge con la dr. il *kantharos* a forma di calice metallico, compiuto a graffito nel giro delle anse (fig. 31). È notevole che la tunica di questo

terzo personaggio sia adorna nel tratto inferiore di una fascia rossa tirata a pennello.

Le tre figure sono eseguite nello stile arcaico del principio del V secolo: gli uomini con la barba in celeste e le carni in rosso, la donna col volto e le carni in bianco; tutti hanno i capelli in rosso: anche il gallo è colorito di rosso: il *kantharos*, le *phialai* in celeste.

Fig 31.

Codesti *ex-voto* misuravano 25 cm. di altezza e 22 di larghezza: in basso una semplice lista plastica, larga non più di un centimetro e mezzo, e coperta di celeste su latte di calce, costituiva il piano della scena: in alto il foro di sospensione, e grappoli d'uva sciolti o a festone, colorati in celeste.

I tre personaggi ci sono designati con chiarezza pei loro caratteristici attributi.

Il gallo è sacro a Persephone, quale dea infernale, come si è visto nei *pinakes* del tipo precedente, come altresì apparirà spesso sui nostri *anathemata*, e come il Gruppe ed altri ritengono;[1] la melagrana è attributo di Pluton e il *kantharos* di Dionysos: gli stessi festoni di grappoli d'uva aggiungono alla scena uno schietto elemento bacchico. Così che debbansi interpretare le tre figure dei nostri *ex-voto* come rappresentazioni delle tre divinità chthonie e infernali per eccellenza: Hades e Kore sul trono regale, quali dominatori sotterranei, e dinanzi a loro in piedi Dionysos: la scena è una *conversazione sacra* delle tre divinità chthonie.

[1] GRUPPE, *Griech. Myth. u. Religionsgesch.*, p. 675, nota 8.

È noto come, dopo le riforme religiose di Epimenide, Dionysos prenda grande predominio nel culto di Eleusis e sia intimamente associato con Demeter e Kore: nell'Italia inferiore egli è il dio dei misteri orfico-dionisiaci, è il Dionysos Ζαγρεύς dei cretesi, lo Zeus dei morti, che gli orfici trasformano in dio mistico, il quale nella poesia religiosa e nelle credenze comuni si sostituisce a Pluton come re dell'inferno e come sposo infernale di Persephone.

Fig. 32.

La figura di Dionysos sulle nostre tavolette ci richiama al tipo del Dionysos ionico espresso nel bronzetto arcaico dell'Acropoli tra il gruppo sormontante il noto tripode, chiaramente illustrato dal Savignoni.[1]

Il pezzo che pubblico a fig. 32, di stile d'arcaismo progredito, pezzo che appartiene a codesto medesimo genere di tavolette votive, meglio d'ogni altro forse ci dà il tipo del dio *pogonites*, col suo kantharos e con gli elementi vegetali a lui sacri qual dio *dendrites*.

Questa scena di sacra conversazione fra Pluton, Persephone e Dionysos nell'Hades, è molte volte ripetuta sui nostri *ex-voto*.

Dei maggiori frammenti uno ragguardevole e ricongiunto da due pezzi, reca la metà superiore del lato sinistro della tavoletta fittile con la figura di Pluton, di cui il man-

[1] *Monum. dei Lincei,* Vol. VII, Tav. IX, n. 1, p. 277 e segg.; cfr. in PERROT, op. cit. VIII, p. 676 e fig. 345 a p. 675.

tello copre il solo braccio sin. e passando dietro la schiena ravvolge la persona dalle anche in giù; Kore porta i capelli in cuffia rossa, e colorato in rosso ne è l'himation messo sopra il chitone, e questo è foggiato a lungo *kolpos* con grande rimbocco.

Un altro buon frammento dà la parte superiore di Dionysos che sta di fronte alla coppia in trono dei dominatori dell'Hades: l'himation è pure coperto di color rosso; i lunghi capelli a l'arcaica sono cinti da larga benda che, passando al di sopra della fronte, gira da dietro la nuca intorno all'occipite per legarne la massa quivi raccolta, da cui esce libera una ciocca svolazzante giù pel collo, mentre da sotto la benda scendono presso le orecchie fino sul petto le παρωτίδες. Un frammento simile, dal gomito sin. a tutto il collo con la punta della barba, ha di notevole che l'himation reca tracce di coloratura in giallo.[1]

Hades-Pluton, Persephone-Kore ed Hermes.

XXXI. La fig. 33 fa conoscere una rappresentazione di gran lunga interessante: riproduce una tavoletta votiva frammentaria, di stile arcaico e di squisita finissima fattura. Dimensioni massime: alt. cm. 20; largh. 21 $^1/_2$.

La scena è nell'Hades, di cui a sinistra appare la porta, serrata da una imposta che si rafforza con tre fascie orizzontali, fissate per mezzo di borchie e adorne di tre bulle; e ciascuna di queste bulle ha la decorazione in rilievo d'una rosellina composta con giro di cinque punti intorno a un punto centrico. Il disco che si vede nello specchio superiore dell'imposta starebbe a raffigurare la serratura, ed è ornato intorno col solito motivo di fiori di loto alternati con palmette ioniche su stelo a volute.

Dentro l'Hades un trono coi bracciali finienti a palmetta; e sul trono siede la coppia degli sposi divini che regnano nella regione delle ombre.

A dr. sta la figura di Persephone con fermo e nobile atteggiamento, in tunica ionica di delicatissime pieghe e in mantello portato sulla testa a guisa del κρήδεμνον: essa tiene nella destra una *phiale* metallica baccellata, e dal gomito sin. si vede il principio dell'avambraccio piegato in alto.

La figura di Pluton in chitone ed himation tiene il kantharos nella destra.

Di fronte alla coppia regale sta dritto Hermes nel suo solito costume del chitonisco e della clamide e con le ali ai piedi: il dio porta in braccio l'ariete e lo offre alle due divinità maggiori.

[1] Della medesima rappresentazione rimangono anche: *a*) avanzo del festone di grappoli d'uva con le teste della coppia seduta; *b*) parte superiore della coppia seduta, priva delle teste; *c*) testa del personaggio virile seduto; *d*) testa e spalle di simile personaggio; *e*) personaggio simile, da tutto il torace fino alla gola; *f*) braccio dr. e torace di figura simile; *g*, *h*) avanzi del seggio; *i*) residuo di panneggiamento della figura muliebre seduta e di quella virile in piedi; *l*) frammento col tronco dalle ginocchia al braccio sin. della figura virile in piedi.

Sopra un frammento d'una uguale tavoletta si vede la parte posteriore dell'ariete col tronco di Ermete.

Fig. 33.

Un altro avanzo in tre pezzi dà il coronamento dell'edicola che rappresenta l'Hades, con la cornice a fregio, terminante sui lati in mensola ionica a voluta: vi si vede anche la parte superiore del capo della dea seduta.[1]

In tutte le concezioni dei soggetti nelle nostre tavolette rappresentati, soffia lo spirito informatore della filosofia e delle credenze ultramondane dei *Misteri*: così noi qui vediamo propriamente l'Hermes sacrificante il montone,[2] l'Hermes χθόνιος

[1] Altri frammenti di ugual soggetto sono: *a*) due pezzi che si ricongiungono, con trono, parte inferiore della donna seduta e mano con kantharos dell'uomo; *b*) resto col trono e con la parte inferiore dei personaggi seduti (tracce di policromia in celeste, rosso e bianco); *c*) avanzo del trono; *d*) avanzo della porta; *e*) torso di Ermete con parte del montone.

[2] GRUPPE, op. cit., p. 1336.

eschileo, la divinità infernale, divinità minore che si trova associata con le divinità imperanti nell'Averno, quali Hades e Persephone, a cui presta adorazione e servigi.

Hermes ed altra figura adoranti.

XXXII. Non manca tra i nostri *ex-voto* la rappresentazione pastorale del dio *kriophoros*, la quale nell'arte greca già appare intorno al tempo delle guerre mediche.

Fig. 34.

Un frammento, in due pezzi, della parte sin. di un *pinax* (alt. cm. 14; largh. cm. 12 $^1/_2$) ci raffigura il dio alipede, ancora barbato alla maniera arcaica, procedendo verso dr. in chitonisco e clamide, portante il montone ἐπὶ τῶν ὤμων, sulle

spalle. come la statua di Calamis,[1] come il *moscophoros* dell'Acropoli di Atene[2] e i sileni *kriophoroi.*[3] Nel nostro rilievo Hermes è preceduto da una figura di donna. dinanzi cui rimane parte di uno sgabello sul quale si vede un piede umano (fig. 34). Questo piede può accennare alla figura mancante di Persephone-Kore, seduta in trono, alla quale starebbero dinanzi come adoranti l'Ermete kriophoros e la figura muliebre.

Hermes.

XXXIII. Lo stesso tipo di kriophoros, ma imberbe, nello stile ionico già evoluto, è rappresentato in un pezzo di *pinax* (lato superiore destro: alt. mm. 67;

Fig. 35.

largh. mm. 97): rimangono il corpo del montone, e il petto, la testa, colorati in rosso, non che il *petasos* della figura virile (fig. 35).

Un frammento simile conserva il vigoroso corpo, colorato in rosso, del kriophoros, meno la testa, il braccio dr. e gli arti inferiori: dal braccio sin. pende un lembo della clamide: del montone rimane soltanto la parte posteriore. Alt. cm. 10; largh. cm. 8 (fig. 36).

Qui la figura umana è già presentata di tre quarti, segno di stile molto evoluto.

[1] *Pausanias*, IX, 22, 1.

[2] Collignon, *Sculpt. gr.*, Vol. I, fig. 102.

[3] *Gaz. arch.*, 1878, tav. VI; *Mus. etrusc.*, tav. LXV, figg. 1 e 2.

XXXIV. Un resto in tre pezzi (fig. 37) con testa efebica di profilo a dr., colorata in rosso, *petasos* abbandonato dietro la nuca, clamide raccolta sulle spalle e cadente da ambo i lati dinanzi al petto, ci esibisce la parte superiore di Hermes che

Fig. 36.

sostiene il montone ἐν ταῖς ἀγκάλαις, sugli avambracci, come nella coppa di Sosias del primo terzo del v sec., trovata a Vulci ed esistente nel museo di Berlino.[1]

In un pezzo della parte superiore di un'altra tavoletta rimane la testa del montone di profilo a sin., e la calotta del capo, di profilo a dr., del kriophoros.

[1] Rayet et Collignon, *Hist. de la Cér. grec.*, p. 185 e fig. 74.

XXXV. Tre frammenti che ricompongono l'estremità di un *pinax*, rappresentano invece il tipo di Hermes famigliare ai coroplasti del V secolo, in piedi, posando la mano sinistra su la testa di un ariete che gli cammina di fianco. La figura del dio, sotto specie di sacrificante, procede in chitonisco e clamide verso sin. e manca

Fig. 37.

del capo, del braccio e piede destro: del montone mancano le gambe anteriori (fig. 38). Alt. cm. 16 $^{1}/_{2}$; largh. mass. cm. 9.[1]

Tale composizione ricorda la terracotta di stile severo, proveniente da Tanagra e conservata nel museo di Berlino, nella quale è plasmato Ermete in piedi, che posa la mano sul capo di un montone collocato dietro di lui.[2]

[1] Altri frammenti del tipo: uno di cm. 8 × 8, con tracce di celeste vivo nel fondo, reca le gambe di Ermete in rosso e il montone, del quale manca la testa e che ha avanzi di color celeste scuro sul corpo; un secondo di cm. 13 in alt. per 5 in largh. (estremo lato dr. di una tavoletta) reca la metà posteriore del montone e il profilo posteriore di Ermete dal tallone all'anca; un terzo dà il tronco di Ermete di profilo a sin. con l'avambraccio sin. e la mano sopra la testa dell'ariete; un quarto frammento dà la mano di Ermete e la testa dell'ariete.

[2] ROSCHER, *Lexikon der Myth.*, I, col. 2431.

XXXVI. Il tipo ionico di Hermes imberbe, in sembianze giovanili e nello stile severo, si trova su bellissimi frammenti di quattro tavolette, col largo *petasos* alato, coi capelli espressi a piccoli globetti, col vestito a pieghe minute e ondulate, e

Fig. 38.

coperto della clamide che, allacciata sotto il collo, scende dietro la schiena: il personaggio è rappresentato come divinità chthonia col gallo simbolico sulla palma della destra, l'animale che facilita l'ingresso delle anime all'Ade.[1]

[1] GRUPPE, op. cit., p. 1321, nota 2.

Tali frammenti sono:

a) metà superiore destra (in due pezzi) di *pinax* con foro di sospensione, riprodotta a fig. 39: alt. cm. 12; largh. mass. cm. 13 $^1/_2$;

b) due pezzi che si ricongiungono, contenenti la testa di Hermes e la mano col gallo mancante del capo;

c) pezzo con la testa di Hermes e la coda del gallo;

d) parte posteriore del *petasos* alato e della testa di Hermes.

Il fondo delle tavolette conserva tracce di color celeste, le parti scoperte del corpo sono colorate in rosso, le falde e le ali dei petasi non che i galli in verde.

Fig. 39.

Nel frammento di tipo XV abbiamo già veduto Hermes psicopompo conducente l'anima all'Ade, e qui noi lo troviamo essenzialmente raffigurato come χθόνιος pel noto simbolismo del gallo, che al divin messaggero dà il significato di divinità intermediaria fra i morti e l'Ade, onde le anime sieno accolte ne la vita eterna. Probabilmente la figura del dio era associata ad altra rappresentazione di divinità maggiore, quale potrebbe essere Persephone, o Hades e Persephone insieme, in quel

modo che si è visto Ermete stesso adorante e sacrificante presso i dominatori della reggia sotterranea, con cui è intimamente collegato. Hermes χθόνιος è il compagno

Fig. 40.

di Pluton nell'Inferno e ne è il πρόσπολος nella Κόρης ἁρπαγή; e l'inno orfico 28 lo celebra siccome *Signore dei morti*, con la invocazione « κοίρανε θνητῶν ».

XXXVII. Un altro avanzo di *pinax* in due pezzi (lato superiore destro) reca un Hermes da l'inguine in su, anch'esso imberbe, giovanile e vigoroso, con la clamide di cui un lembo è raccolto sul braccio sin., lasciando scoperte le spalle e tutto il

corpo, che è colorato in rosso: ha le ali in verde nel capo e porta il caduceo lungo il braccio sinistro (fig. 40). Dimensioni massime: alt. cm. 12; largh. cm. 8.

Aphrodite ed Hermes.

XXXVIII. In un superbo *pinax* votivo policromo, rotto in sei pezzi, di forma quadrata con lato di cm. 23, e munito di un foro di sospensione superiormente nel mezzo (fig. 41) è rappresentato un carro tirato a volo da due genî, de' quali uno maschile ignudo, recante in mano la colomba, l'altro muliebre in lunga tunica tenendo l'*alabastron*. Sul carro sta una nobile figura di donna col corpo di prospetto in chitone dorico, coi capelli che scendono sull'omero, coll'avambraccio dr. disteso di fianco a pugno chiuso nella maniera arcaica, sostenendo con la sin. in attitudine di grazia il *peplos* all'altezza dell'anca, e volgendo il capo di profilo a destra. Dietro di lei è nel cocchio una figura virile barbata in calzari e petasos alati, con clamide corta che dalla spalla sin. scende dietro la schiena ed è raccolta su l'avambraccio dr., lasciando scoperto il corpo: codesto personaggio è espresso interamente di profilo a sin. nel motivo, comune a l'arcaismo, di chi ha già posto il piede dr. sul carro ed è per salirvi.

La tavoletta di terracotta era stata spalmata di latte di calce, su cui risaltavano il celeste vivo del fondo e il rosso brillante nelle figure e nel cocchio, colori dei quali sono rimaste le tracce: le alette del petasos e le ali dei genî son colorate di verde cupo, mentre lo stesso colore, che copriva le alette dei piedi e la barba nella figura virile, è sparito.

Il rilievo che nella originaria freschezza possedeva armonia e forza di colori, ha severità serena di linee, composizione sobria e ad un tempo piena di movimento, ed impone un mistico e quieto sentimento di arte nella soffice dolcezza dei genî librati al volo in contrasto con la grazia ancor rigida, ma ben modellata della donna e con la energia del divino conduttore. Nello stile si sente come una tradizione ionica, che meglio appare sulla figura di Aphrodite, la quale è più arcaica dei due genî e dell'Hermes.

L'Hermes che ci è qui raffigurato, quantunque sia ancora barbato come precedentemente al V secolo, si presenta già nel suo aspetto modificato dall'influsso dell'arte ionica, con la persona non coperta dalla clamide, con ali al petasos e ai calzari, e questi senza la consueta appendice stilizzata a risvolto anteriore: è il tipo dell'araldo degli dei, che a traverso la nuova concezione dei poeti assume a poco a poco forme giovanili sulle pitture vascolari a figure rosse di stile severo e di buono stile: egli non ha nè il κηρύκειον nè la ῥάβδος. Assiste semplicemente e scorta rispettosamente una divinità che è salita sul proprio carro, in quel modo che nelle pitture de' vasi

appare con Zeus, con Dionysos e Arianna, con Apollon, con Poseidon, con Demeter, con Athena.

Il cocchio trascinato dai due genî alati ricorda la rappresentazione di Aphrodite sull'anfora lucana, dove la dea è figurata in un carro tirato di Himeros e da Pothos [1]

Fig. 41.

e l'altra pittura vascolare con la stessa dea al cui timone sono aggiogati due genî volanti.[2] Nell'arte antica de' greci è tutto un ciclo di tali genî alati, maschili e femminili, a cui appartengono gli Ἔρωτες e le Νῖκαι e che sono, a dire d'Euripide,[3] le πνοαὶ Ἀφροδίτης φίλαι. Del resto l'*alabastron* e la colomba sono gli attributi afrodisiaci, che perfettamente riferisconsi alla bellissima dea, di cui già tutta la grazia

[1] REINACH, *Rép. des vases peints*, I, p. 124.

[2] *Ibidem*, II, p. 323.

[3] *Iphig. in Aul.*, v. 69.

e la forma severa spirano nella figura principale del nostro rilievo, figura nella quale riconosciamo Aphrodite sul suo carro, tirato da Eros e da Psyche, o da un Eros e una Nike.[1]

La *tabula votiva*, un superbo e prezioso esemplare, pur conservando ancora la tradizione dell'arcaismo progredito, è trattata con stile severo, già libero ed evoluto e va attribuita all'arte del primo terzo del V secolo, verso il 470 a. Cristo.[2]

Di tale rilievo in terracotta si può istituire genericamente un confronto con quello pubblicato fin dal 1867 negli *Annali dell' Instituto* a tav. D,[3] attribuito alla metà del V secolo e del pari proveniente dalla Calabria, ora nell'*Antiquarium* di Monaco di Baviera,[4] dove Aphrodite sostenendo Eros sopra l'avambraccio dr. sta di fronte ad Hermes e che vuolsi riferire ad un culto, in cui Eros fosse insieme venerato con le altre due divinità. È certo che anche la tavoletta votiva in terracotta dell'*Antiquarium* provenga da Locri e sia del medesimo genere delle nostre.

Aphrodite prende parte singolare nel rapimento di Persephone in quanto che, come si cantava nell' Italia meridionale, essa aveva fatto colpire di amoroso dardo da Eros lo Zeus catachthonios, sicchè questi si invaghisse di Kore. Poscia Aphrodite stessa istiga la figlia di Demeter, mentre lavorava la tela, ad uscire per coglier fiori (ἀνθολογία), momento in cui Pluton la rapisce (ἁρπαγή).

Il rapporto tra Aphrodite e il mito di Kore è dunque chiaro, tal che Aphrodite ed Eros diventano personaggi infernali e così si trovano figurati sui celebri vasi dell'Italia meridionale contenenti *Nekyiai*.[5] Del resto le relazioni di Aphrodite col mondo sotterraneo sono altresì confermate dal fatto che essa in Delphi era venerata come ἐπιτυμβία.

Eros.

XXXIX. Una rappresentazione di Eros si trova anche fra i nostri *ex-voto*. Così il frammento in tre pezzi della parte superiore destra di un *pinax*, dato a fig. 42, reca in istile rigido Eros dalla testa trattata a riccioli, dal corpo colorato in rosso: egli poggia con ambo i piedi sulla mano sinistra di una figura muliebre, la quale porta i capelli chiusi nel *saccos* ed ha ancora la espressione arcaica negli occhi e nel profilo del volto: questa figura femminile, sorreggendo con la dr. Eros nel fianco, lo porge ad un'altra figura di donna, di cui rimangono pochi resti del panneggia-

[1] Vedi in *Bullettino dell'Instituto*, Sez. Rom., Vol. XVI, 1901: PETERSEN, *Eros und Psyche oder Nike*, p. 77 e ss.

[2] Alla medesima rappresentazione si riferiscono i seguenti altri avanzi: *a*) con le teste e le ali dei due genî e l'alabastron; *b*) con gli arti inferiori dei genî e l'avambraccio della dea; *c*) col carro (mancante della metà inferiore della ruota) e la parte inferiore di Aphrodite; *d*) con la parte superiore della dea.

[3] ROSCHER, *Lex. d. Myth.*, I, coll. 1351-53.

[4] *Denkm. d. klass. Alt.*, p. 89

[5] OLIVIERI, op. cit., p. 28 e ss.

mento anteriore e le mani protese ed aperte per ricevere il divin fanciullo che ambo le mani a lei tende affettuosamente per lasciarsi prendere.

Fig. 42.

Tracce di color celeste sul fondo. Alt. del frammento cm. 10; mass. largh. cm. 12 ½.[1]

Demeter?

XL. A fig. 43 è riprodotto un singolare frammento, nel quale vedonsi drizzati i corpi anteriori di due serpenti che dovevano tirare il carro di una figura muliebre,

[1] Un altro pezzetto di *tabula votiva* porta l'avanzo del panneggiamento (chitone e himation) della parte inferiore di una figura femminile in piedi e volta a sinistra; le gambe ignude di un fanciullo, piegate un

di cui restano ancora la mano dr. a pugno serrato, l'avambraccio sin. con un oggetto in mano, che non si può determinare (fiaccola?), e parte delle rigide pieghe del

Fig. 43.

chitone. Parrebbe il carro di Demeter, come è rappresentato sui sarcofagi e sulle monete che ricordano la ζήτησις e la πλάνη Δήμητρος.[1]

Cista mystica.

XLI. Di soggetto molto interessante e singolarissimo sono altri *pinakes* che qui mi accingo a far conoscere. Il loro contenuto si integra coi resti di varie tavolette, che ho potuto mettere insieme.

Una delle più intere è riprodotta nella fig. 44. Alta cm. 25 $^1/_2$, era larga una ventina di centimetri circa. Ricomposta da sei pezzi rappresenta una bella figura muliebre seduta verso sinistra su di una sedia con la solita spalliera finiente a testa

po' indietro fino a toccare coi piedini la veste della donna all'altezza circa delle ginocchia, fanno pensare alla rappresentazione di un fanciullo tenuto per le ascelle o pei fianchi da una figura muliebre e presentato ad altra figura di fronte.

[1] DAREMBERG et SAGLIO, *Dict.*, v. Ceres, pp. 1053-54, figg. 1300, 1301.

d'uccello. Questo mobile è elegantissimo con gambe a colonnette che vanno rastremandosi in basso, poggiando su piccole basi quadre. La fascia del nobile seggio (residui di rosso) è graziosamente ornata di esili colonnine ioniche sui lati.

Fig. 44.

La donna che siede appoggiando i piedi sopra uno sgabello, indossa, come spesso ci occorre di riconoscere nei nostri preziosi rilievi, un chitone che in fondo cade rigido con pieghe verticali e che ha un lunghissimo rimbocco trattato con pieghe finissime

e convenzionalmente ondulate; e sulle spalle porta l'himation, i cui lembi passano sopra le braccia pur mantenendo tuttavia gli orli in qualche modo eseguiti arcaicamente a la maniera ionica con risvolti a zig-zag. I capelli che aderiscono con linee incise alla calotta della testa, sono cinti di una *sphendone* e più si aggroppano presso le orecchie, scendendo in ricchezza fin su le spalle. Il volto di profilo ha ancora gli occhi di prospetto, e nella durezza dei lineamenti domina la espressione arcaica di un sorriso triste. Il rilievo è di stile ben progredito che può riferirsi ai primi decenni del V secolo.

Fig 45.

La donna, presentando il busto di tre quarti, regge con la dr. il coperchio sollevato di una grande *kiste*, e tiene la sin. sotto il fondo di essa a l'estremità.

La *kiste* è messa sopra un'*arca* (κιβωτός) di tipo ionico: ha corpo a intrecciatura e coperchio convesso con fascia inferiore decorata di un giro d'alloro, uno di bulle e uno di zig-zag ondulato: dentro giace con le spalle sollevate ed appoggiate ad un cuscino una figura infantile dai lunghi capelli cadenti su l'omero: è rappresentata a la maniera arcaica in forme adulte, ravvolta in un mantello, con le gambe inarcate e le mani congiunte attorno le ginocchia.

Il frammento in quattro pezzi, pubblicato con la fig. 45, compie la parte superiore di siffatti rilievi, con la coppia dei fori di sospensione e lo specchio circolare dietro la *cista*, il quale specchio è un accessorio che serve a denotare l'ambiente della scena, il *gyneceo*.

Il frammento in tre pezzi, riprodotto a fig. 46, compie invece il lato sinistro della rappresentazione, dando quasi per intero la forma architettonica della κιβωτός con mensole ioniche, intelaiatura e gambe ornate di meandro, piedi a zampe di fiera

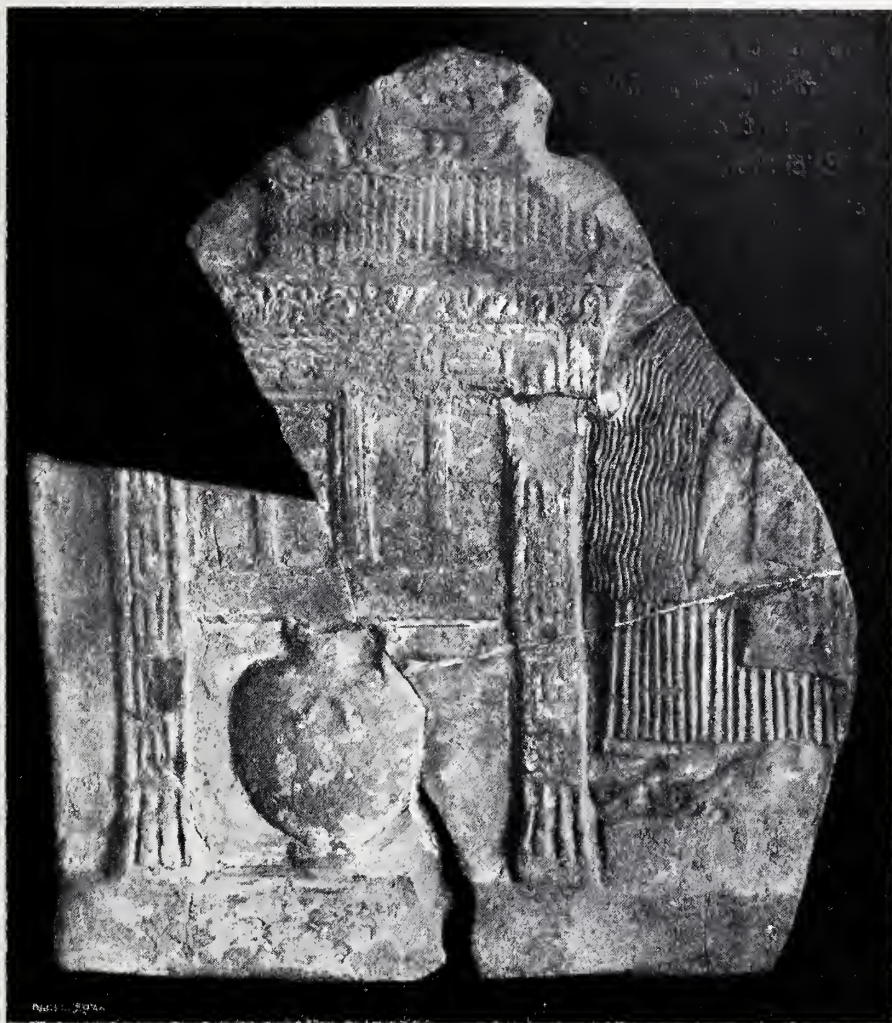



Fig. 46.

e due finestrine sulla faccia della cassa: sotto, tra i piedi, un'*hydria*. Avanzi di policromia in rosso, verde e celeste.

Il singolare soggetto ricorda la cesta di Erichthonios e il mito delle Cecropidi. Erichthonios, appena nato, fu chiuso da Athena in una cesta e questa fu dalla dea consegnata a Pandrosos, figlia di Kekrops con l'ordine che non l'aprisse; ma la curiosità vinse le sorelle di costei, Aglauros ed Herse, e la cesta fu aperta e vi

si trovò Erichthonios: così le Cecropidi furono in punizione colpite di pazzia da Athena e si precipitarono dalla roccia dell'Acropoli.[1]

La cesta di Erichthonios è figurata su la rupe dell'Acropoli in un vaso attico del British Museum.[2]

Qui noi potremmo pensare d'avere una rappresentazione sommaria dello stesso mito, nel momento in cui una delle Cecropidi spinta dalla curiosità apre la *cista mystica* di Erichthonios, affidata in gelosa cura da Athena. Ma nella nostra cista non si vedono i serpenti che la dovrebbero custodire, e d'altra parte difficilmente si spiega il mito di Erichthonios fra le tavolette votive di Locri. Forse qui meglio si tratta di un mito parallelo a quello di Erichthonios, notandosi altresì che la figura infantile può interpretarsi così per un fanciullo come per una fanciulla.[3]

Il Culto a Persephone.

Persephone, intermediaria fra lo sposo e gli imploranti, riscatta le anime dalla antica colpa, dal παλαιὸν πένθος; ed il μύστης si rivolge a lei per ottenere una vita eterna felice: così fervido diventa il culto per la grande dea infernale, onde meritarne con sacrifici ed offerte quella benevolenza e quella propiziazione per cui sarà possibile godere sotterra.

Questo culto alla regina degli Inferi è chiaramente affermato su parecchi nostri *ex-voto*, dedicati a Persephone-Kore.

XLII. La fig. 47 ritrae un bellissimo *pinax* di cm. 28 di lato, rotto in dodici pezzi e di poco frammentario, con composizione di stile d'arcaismo progredito: policromia bene conservata a tre colori, il celeste, il rosso e il giallo su spalmatura di bianco. In alto cornice a lista rilevata, coperta di rosso e provveduta di coppia di fori per sospensione. Fondo della tavoletta in celeste.

Sulla parete della scena sta appesa una ricca *hydria* fra due grandi fiale umbelicate (φιάλαι μεσόμφαλοι): il vasellame, originariamente colorato in celeste, appare lavorato a sbalzo nella metallotecnica ed è quello d'uso per le libazioni (σπονδαί), pur dovendosi osservare che codeste *phialai* non sono familiari nell'arte ionica.

A destra della scena un trono ionico con schienale, piedi ad artigli e corpo a cassa, è coperto di color celeste con larga fascia inferiore rossa: sopra il trono un soffice cuscino rosso, ove siede una nobile matrona con aspetto dignitoso, sereno e

[1] Roscher, *Lex. d. Myth.*, I, col. 1303 e ss.

[2] *Ibidem*, col. 1307.

[3] In altri avanzi di simili *anathemata* rimangono: *a*) parte dello specchio e del coperchio della cesta; *b*) parte media della figura infantile nella cesta; *c*) l'arca con solo fregio di stelle nella faccia; rimane anche parte della cesta con la figura infantile; *d*) tronco della figura muliebre; *e, f*) parte inferiore della donna e parte della κιβωτός con l'hydria; *g, h*) frammenti con resti dei finestrini dell'arca; *i, j, k*) frammenti con resti delle gambe dell'arca e con resti dell'hydria.

tranquillo, appoggiando i piedi su di un piccolo sgabello. Essa veste il chitone con lungo rimbocco a *kolpos:* le sottili pieghe ondeggianti della stoffa sono accuratissime, e l'himation è portato a coprire il capo della sposa e signora, la quale ha belli orecchini a rosetta; e la lunga chioma che, colorata in rosso, libera si scioglie dietro

Fig. 47.

le orecchie giù per le spalle, è cinta al di sopra della fronte da larga fascia in celeste su bianco, da cui esce il lembo de' capelli a lobi ondulati. Gli avambracci son protesi e le mani hanno dita caratteristicamente lunghe. La regal donna regge sulla sinistra, più sollevata, una grande tazza a baccellature con la costa del labbro adorna di bulle; e tiene la dr. prona e naturalmente aperta come per prendere un'asticella, che parrebbe essere una bacchetta magica e che vedesi davanti obliquamente appoggiata su di un tavolo a cassa con altri oggetti.

Dirimpetto a codesta nobile figura sta a sin. una giovine donna in chitone con *apoptygma*, allacciato per mezzo di fibule a rosetta sopra le spalle: orecchini similmente a rosetta e testa coperta dal κεκρύφαλος, da cui escono soltanto i capelli bipartiti a linee ondulate sopra la fronte (color rosso): tiene le braccia piegate in avanti e sulla sinistra, portata più in alto, ha un gallo in color rosso, volto di profilo a destra; sulla mano dritta una σφαῖρα di giuoco.

Tra i due personaggi è una elegante κιβωτός, colorata in giallo oro, a decorazione ornamentale geometrica e con piedi a zampe di fiera: sotto tale arca un gallo di prospetto ad ali spiegate, forse in atto di cantare, e sopra è deposto un peplos rosso diligentemente ripiegato, e su questo un altro oggetto in bianco.

Per lo stile le corte proporzioni della donzella in piedi dànno tutta la solida struttura dei personaggi ionici, mentre la matrona sul trono, tratteggiata con magistrale nobiltà, mantiene più sensibile e più da vicino la tradizione di severa e ad un tempo dolce melanconia dell'arcaismo.

Della medesima rappresentazione abbiamo un notevole avanzo, ricomposto da cinque pezzi, col seggio ionico, di cui lo schienale termina volgendosi in fuori a testa d'uccello: vi ha di speciale che la fascia rossa inferiore della sedia porta tracce di un fregio a tre palmette dipinte in bianco e ravvolte nel loro stelo: della donna che vi siede, rimane la parte inferiore, meno il piede dr. e la punta del sinistro: il resto della figura è mancante dalle anche in su: rimangono anche gli avambracci.[1]

Prendendo in esame gli elementi simbolici di questo tipo di scena mistica, dobbiamo evidentemente riconoscere nel vasellame i sacri attrezzi e i doni votivi che si appendevano al tempio: il gallo collocato sotto la κιβωτός sta meglio a determinare il luogo consacrato a Persephone, a cui la giovine adorante si appressa e reca l'offerta dello stesso volatile, attributo infernale. La veste sul tavolo ricorda il dono di vesti a divinità, come il dono del peplos ad Athena nell'Acropoli: anche la bacchetta magica si può attribuire alla dominatrice dell'Averno, comecchè una bacchetta aurea porti in mano Hermes Kyllenios chthonios, e bastoni abbiano in mano i giudici in-

[1] Altri frammenti di *pinakes* del tipo XLII sono: *a*) parte anteriore della donna seduta, meno i piedi e la testa; *b*) due pezzi con la fascia della cornice, parte della grande *phiale* di dr. e la testa della d. seduta con la *sphendone* che le cinge i capelli, ornata di rosette; *c*) testa simile alla preced., fino alle spalle e lista di cornice; *d*) parte del collo e del petto di figura simile alla preced.; *e*) due pezzi con la testa della giovane di sin. (volto bianco), la grande *phiale* di sin., parte del manico alto appartenente al vaso di mezzo, e la cornice in alto con uno dei fori di sospensione; *f*) altri due pezzi con la stessa testa (volto bianco), due terzi della *phiale* di sin. e la cornice in alto; *g*) tre pezzi con la mano che tiene il gallo, col vaso di mezzo, un terzo della *phiale* di dr., l'estremità superiore della verga e un po' della cornice; *h*) frammento di *pinax* in due pezzi, coi fori di sospensione ma sprovvisto della cornice in alto: vi si vedono soltanto le *phialai* e il vaso di mezzo, frammentari; *i*) altro pezzo di un simile *pinax*, coi due fori, il vaso di mezzo munito del solo manico alto a guisa di *olpe*, e parte della *phiale* di destra: il vaso ha il corpo decorato diversamente dagli altri con baccellature sulla spalla e in fondo, e con due zone mediane a doppie spirali e a meandro.

fernali. Sul tavolo stanno dunque i doni a Persephone, la quale siede qui nel suo trono ed è venerata.

XLIII. Alcuni frammenti di tavolette con soggetto d'ugual significato adducono varianti nei particolari della composizione, le quali meglio chiariscono il culto a Persephone.

Tra i due personaggi non il tavolo a cassetto, ma il vero e proprio altare di Kore, nettamente determinato con la precisa indicazione simbolica del gallo scolpito

Fig. 48.

sulla faccia anteriore dell'altare stesso. Questo è decorato nel fregio con due spirali doppie in rilievo; e sopra l'altare stanno i doni offerti a la possente dea: il peplos e una *stephane* ritoccata a graffito, il quale esprime foglie o punte in modo da formare una corona radiata; la *stephane* è decorata intorno con fiori a quattro petali e alternamente circoli di punti con punto centrale (fig. 48, a destra).

L'adorante in piedi, anzi che recar sulla sin. il gallo, protende il braccio sollevando e distendendo con grazia affettata un lembo della stoffa che indossa: la *pila lusoria* che tiene nella destra, la quale ordinariamente era di crine chiuso in un involucro fatto con ravvolgimento di pezzi di stoffa o di striscie di cuoio, è ornata a disegni geometrici che servivano appunto per nascondere le cuciture nelle commessure (fig. 48, a sinistra). Simili σφαῖραι si trovano di frequente sui vasi dipinti, dove sono rappresentate fanciulle intente a trastullarsi nel giuoco della palla.[1]

Fig. 49.

Della dea seduta dinanzi al suo altare e in atto di prendere con la dr. la sottile verga, non conosciamo dai frammenti che ci restano di questo tipo XLIII, la parte superiore.[2]

XLIV. Fra i nostri avanzi di rilievi non manca esempio della rappresentazione di siffatta bacchetta magica tenuta in mano da una figura muliebre ed offerta insieme con la patera. Ci sono due frammenti di tavolette a fondo celeste e di stile ancora arcaico, sulle quali si può arguire fosse rappresentato un *choros* verso destra di donne recanti offerte: entrambi i frammenti, ricomposti da due pezzi, costituiscono il lato superiore sinistro delle tavolette. Nel frammento A (fig. 49) si vede soltanto la parte superiore di una figura muliebre con l'himation rosso portato sul capo a modo di κρήδεμνον: essa tiene la patera sulla palma della mano sin. a braccio piegato in alto, e la bacchetta impugnata per un estremo nella destra. Il frammento B (fig. 50) ripete la medesima figura che resta dal seno ai glutei, ed è preceduta da una donzella in costume ionico, della quale ci rimane il solo tratto superiore. Un terzo frammento, ugualmente ricomposto da due pezzi, fa conoscere che il gruppo del *choros* fino alla metà della piastrina era almeno di tre donne: il frammento ci restituisce la parte superiore di una simile figura giovanile, quale è rappresentata in B, e anche di un'altra compagna che a sua volta la precede.

Nel lato destro delle tavolette doveva essere rappresentata la figura seduta, alla quale erano portate solennemente le offerte.

[1] Daremberg et Saglio, *Dict.*, v. Pila pp. 475-476, figg. 5663, 5664.

[2] Oltre gli avanzi delle tre tavolette, pubblicati nella fig. 48, sono del numero: *a*) quattro pezzi che ricompongono frammentariamente la giovine di sin. e parte della κιβωτός; *b*) un pezzo con grembo, avambraccio e mano dr. della donna seduta, rimanendo anche un poco della verghetta; *c*) altro pezzo col tratto inferiore della d. seduta e con parte della κιβωτός.

XLV. Una speciale scena di offerta è ripetuta su parecchi altri mirabili frammenti di *ex-voto*, i quali sono tutti manchevoli del lato sinistro, di guisa che non si possa interamente ricostruire e conoscere quella parte della rappresentazione che si riferisce al personaggio a cui l'offerta è fatta.

Due figure femminili in chitone ed himation sono le offerenti: l'una ritta in piedi, porta nella sin. il *kalathos* e porge con la dr. un gallo; l'altra che sta dinanzi alla prima, si china con tutta la parte anteriore del corpo per deporre con la destra qualche cosa sopra una specie di altare, mentre nella sinistra regge un vassoio che contiene una patera, pani e dolci: fra l'altare e il gruppo delle offerenti è un alto sostegno in bianco a forma di esile fusto conico con piede: tale sostegno regge un gallo votivo in rosso e rivolto verso le offerenti, collocato cioè davanti a l'altare: nel campo in alto, a sinistra, sono appese patere baccellate e umbelicate.

Fig. 50.

Il fondo dei *pinakes* è celeste; le carni delle figure muliebri sono riservate nel bianco, i capelli in rosso, gli abiti in bianco e in rosso.

Il gruppo, nello stile dell'arcaismo affettato ed evoluto, è eseguito con eleganza; e mentre la figura che sta ritta dietro, si presenta con rigidezza arcaica, quella anteriore è trattata in maniera sciolta, con movimento libero che dà vivacità ed effetto di vera bellezza e di vera grazia alla scena.

Di tal genere di *ex-voto* abbiamo il frammento in due pezzi, pubblicato con la fig. 51; quello in cinque pezzi, pubblicato con la fig. 52 e un terzo in sei pezzi con la donzella dal *kalathos* quasi per intera, mancando solo il braccio dr. ed i piedi, ma con la donna anteriore in gran parte perduta e guasta.

Abbiamo anche della figura posteriore un pezzo con la testa, il seno e parte del *kalathos*; della figura anteriore tre pezzi, uno de' quali con la testa, il secondo con la mano sin. ed il vassoio e con l'avambraccio dr. fino al polso, il terzo con la parte superiore del corpo.

I sacri attrezzi appesi alla parete e l'altare indicano che la scena di offerta avviene in luogo di culto: l'imagine del gallo, espressa plasticamente e messa come simbolo sopra un sostegno dinanzi a l'altare, attribuisce il luogo, il tempio alla divinità chthonia a cui il gallo è sacro, a Persephone, alla qual dea pure si addicono le offerte, sia del gallo, sia del *kalathos*, sia dei doni sul vassoio.

Fig. 51.

Il *kalathos* con la *cista mystica* serviva a contenere gli oggetti sacri, ἱερὰ μυστικά, per la παράδοσις τῶν ἱερῶν degli iniziati nei misteri eleusinî, e fra gli oggetti sacri erano appunto anche dolci e pani, come si vedono sul vassoio offerto dalla fanciulla così mollemente e con tanto ardimento artistico piegata su l'altare.

Nessun dubbio dunque che questi *ex-voto* appartengano al numero di tavolette che documentano la devozione alla divina sposa di Hades-Pluton, la quale doveva

presenziare sul suo trono regale nel lato sinistro dei quadretti, analogamente alle rappresentazioni nel presente capitolo raggruppate.

Fig. 52.

XLVI. Vi ha una serie scarsa di *anathemata* policromi frammentari con portatrici di doni alla divinità, sui quali è rappresentata una παρθένος che porta in testa un banchetto a pieducci, dove è messo un peplos purpureo diligentemente piegato.

La donzella in costume dorico regge il banchetto con la mano destra per uno dei pieducci (fig. 53, *a*) e ricorda così il motivo delle *diphrophore* nel fregio orientale

del Partenone; talvolta poggia il carico nel capo sopra un cercine di panno, come suole usarsi anche oggidì dalle portatrici di pesi in testa (fig. 53, *b*, *d*).

Nell'esemplare *c* (fig. 53) la vergine reca oltre il peplos anche *phialai* umbelicate e decorate a sbalzo, le quali sono poste in piedi sopra il peplos per convenzionalismo, onde farle vedere meglio, perchè l'artista arcaico è ingenuo e vuole mostrare

Fig. 53.

quanto più può gli oggetti senza preoccuparsi d'altro: la testa della fanciulla è chiusa nel *saccos* e questo è accuratamente legato con sottile nastrino fin sopra all'occipite.

La fanciulla nell'esemplare *b* porta orecchini a rosetta come quella dell'esemplare *c*, ed ha il *saccos* cinto con un giro di roselline.

L'esemplare *d*, quantunque rechi la stessa rappresentazione, è trattato diversamente nel tipo della figura che ha i capelli bipartiti sulla fronte e raccolti dietro la nuca.

Tre altri pezzetti di *pinakes* accennano a codesta scena: l'uno col polso e la mano della giovine portatrice e la parte sinistra del banchetto e del peplos (tipo *a*); gli altri due con avanzi dei *peploi* lavorati a βόστρυχοι.

Fig. 54.

Codesti *anathemata* illustrano gli *ex-voto* precedenti, nei quali le *phialai* sono appese al tempio e fra le offerte alla divinità appare anche quella del peplos.

XLVII. Persephone, la dea dei morti, la quale presiede nell'Hades alla vita d'oltretomba, la dea delle καλαὶ ἐλπίδες e cioè delle promesse mistiche di beatitudine al di là del sepolcro, l'augusta, venerabile, grande dea, la Despoina, si venerava e si celebrava in Locri come protettrice della città, dove a lei era eretto anche il maggior tempio, scoperto da Paolo Orsi ed illustrato dal Petersen.[1] Ed a Locri essa

Fig. 55.

era adorata indipendentemente da la madre Demeter e il suo culto, quale divinità chthonia, si istituiva con la forma mistica, associandosi ai misteri della vita futura.

Così suo attributo è il gallo infernale che noi troviamo costantemente a indicare la dea sui nostri *ex-voto*, dove la regina degli Inferi assiste agli atti di devozione degli adoranti.

La fig. 54 riproduce un rilievo di molta bellezza, il quale restituisce la parte destra di una tavoletta alta cm. $26^{1}/_{2}$ per una larghezza massima di cm. 15. Il pezzo, ricomposto da cinque frammenti, è altresì importante per la conoscenza degli antichi arredi ionici di casa, che appariscono di singolare ricchezza e struttura.

In nobile sedia a due ordini di colonnine su fondo celeste, con spalliera terminante in testa d'uccello e bracciali finienti a testa di fiera, siede sopra un basso cuscino colorato di rosso la dignitosa figura di Persephone-Kore, rappresentata come

[1] *Mittheilungen des röm. Inst.*, V (1890), p. 161, segg.

ragazza, come ἱερὰ παρθένος, in peplos rosso ed himation: del gallo che la giovine figlia di Demeter portava sulla mano dr. rimane la coda. Stile dell'arcaismo raffinato: esecuzione finissima e artisticamente di molta eleganza.

Fig. 56.

La fig. 55 presenta, in grandezza $^1/_1$, una testa identica a quella della figura precedente.

Fig. 56, a sinistra: lato destro di un *pinax*, in due pezzi. Persephone rappresentata come matrona, in piedi con tazza metallica a baccellatura nella sinistra, e il solito gallo sulla m. dr. alzata: sopra il chitone indossa l'himation con βόστρυχοι portato sul capo, quale divina sposa di Hades-Pluton; ha' orecchini a rosetta e *stephane* ornata di rosette. Altezza cm. 20. Medesimo stile d'arcaismo raffinato.

Fig. 56, a destra. Parte inferiore di Kore in chitone ed himation: tracce di color rosso. Il gallo simbolico è collocato davanti ai piedi della dea. Il frammento, alto cm. 13, formava l'estremo angolo inferiore destro di un *pinax*.

Per quanto riguarda il chitone di questa figura, e così frequentemente usato sui rilievi fittili di Locri, è da notare il lungo rimbocco della stoffa che ne forma il *κόλπος* nella maniera che ci è conosciuta per le statue votive di tipo femminile dell'Acropoli.[1]

Lo stato delle anime nell'Hades.

Dopo la morte, come i tristi che hanno consumata la vita operando con ingiustizia, empietà e violenza sono sotterra in espiazione puniti nel Tartaro tenebroso, così i buoni godono il premio delle loro giuste e pie azioni nell'Elisio, dove si distende il solstizio e Persephone regina ha l'ὑπέρτατον θρόνον, dove la vita non è turbata, ma serena, tranquilla, senza lacrime, felice e bella. Tale, sotto l'influsso dei misteri eleusinî e dei poemi orfici, è la concezione mistica dell'altra vita, nel modo che l'inno omerico a Demetra canta « chi non ha veduto i misteri non godrà sotterra »[2] e le *Baccanti* di Euripide proclamano « felice è soltanto colui che conosce le τελεταὶ θεῶν ».[3] Onde in relazione al culto dei morti l'arte plastica e la pittura vascolare inspirano i loro soggetti a mistiche scene elisiache, dove le anime appariscono vivere una vita che non le affatica, ma le fa godere serenamente e quietamente il meritato compenso, sotto la continua luce solare e presso le divinità che laggiù nell'Elisio hanno onore.

E, come sui vasi funebri dell'Italia meridionale, questa vita sotterranea dei buoni, simile a la lor vita terrena, ci è rappresentata con gli stessi elementi mistici sui nostri *ex-voto*.

Scene di abbigliamento funebre.

XLVIII. La figura 57 fa vedere uno de' migliori e dei più artistici *pinakes* di Locri: è frammentario, in cinque pezzi ed ha la larghezza di cm. 22 ed una massima altezza di cm. 18: coppia di fori in alto per la sospensione.

Vi ha una semplice, purissima scena di abbigliamento funebre: una giovine donna, la defunta eroicizzata, in chitone ionico a corte maniche sta nel sepolcro come nella sua casa e si acconcia con la mano dr. la ricca, morbida, bella, fluente chioma, mirandosi allo specchio che tiene nella sinistra: di fronte una donzella in

[1] Cfr. Perrot, *Hist. de l'art*, VIII, pp. 577-80 e figg. 290, 291.

[2] vv. 480-482.

[3] v. 72. segg.

chitone con *kolpos* le porge l'*alabastron* dei profumi e rappresenta la offerente che fa l'offerta alla defunta stessa.

La solida correttezza del disegno manifesta mirabilmente con la delicata e ben finita cura delle pieghe nel panneggiamento e con la maniera minuta di trattare i

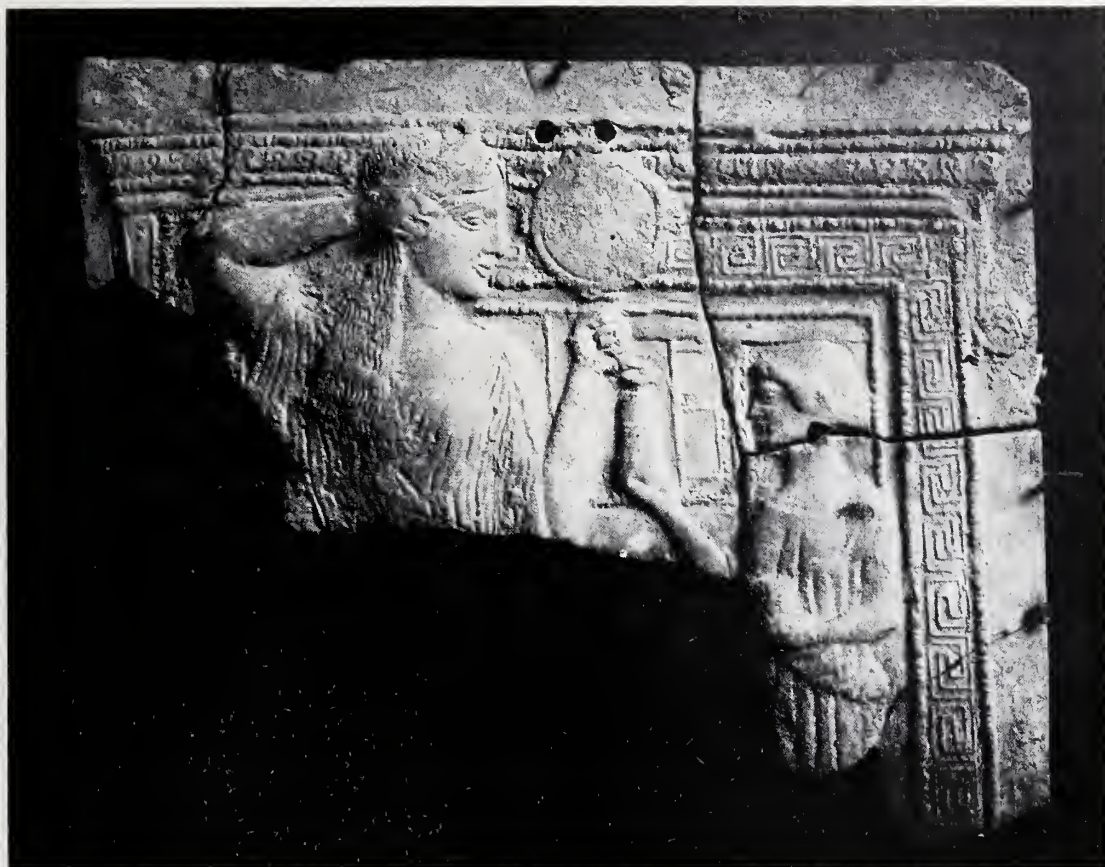



Fig. 57.

capelli la severa grandiosità dell'arte durante il primo terzo del V secolo, tra il 490 e il 480 a. Cristo.

La tomba nella forma della casa, di stile ionico, è provvista di finestra.

XLIX. Altri avanzi di *pinakes* accennano alla medesima rappresentazione della casa, ma con la sola figura principale verso dr. e nello stesso atteggiamento di pettinarsi.

Sono i seguenti:

a) avanzo in due pezzi: testa della donna con orecchino a cerchio: rimangono anche il polso e la mano che ravvia la capigliatura, e parte dello specchio;

b) pezzetto con avanzo superiore della testa muliebre, polso e mano che ravvia i capelli, orecchino a cerchio (tracce di color rosso);

c) frammentino col braccio sin. e la mano che stringe il manico dello specchio dinanzi alla finestra, della quale si vede anche una mensoletta a voluta;

d) frammentino con la mano sin. dinanzi alla finestra (mensola a voluta): la mano stringe pel manico lo specchio, che qui è perfettamente espresso di profilo, e non di prospetto come per convenzionalismo è sulle altre tavolette;

e) frammento in tre pezzi del lato destro di un *pinax* finemente eseguito: contiene parte del fregio, la mensola a voluta e l'ornato verticale a greca della casa; parte della finestra con mensoletta a voluta, e il gomito del braccio sin. con la manica del chitone e il panneggiamento fin sotto alle ginocchia, appartenenti alla figura muliebre, la quale stava seduta verso destra: sotto la finestra corre un altro fregio a meandro: tracce di policromia in rosso e verde cupo: alt. mass. cm. 17; mass. largh. cm. 11.

L. Fig. 58, a sinistra. Frammento con donna che s'adorna il capo specchiandosi: è la parte superiore sinistra di un *pinax*. La donna appare fin presso al ginocchio,

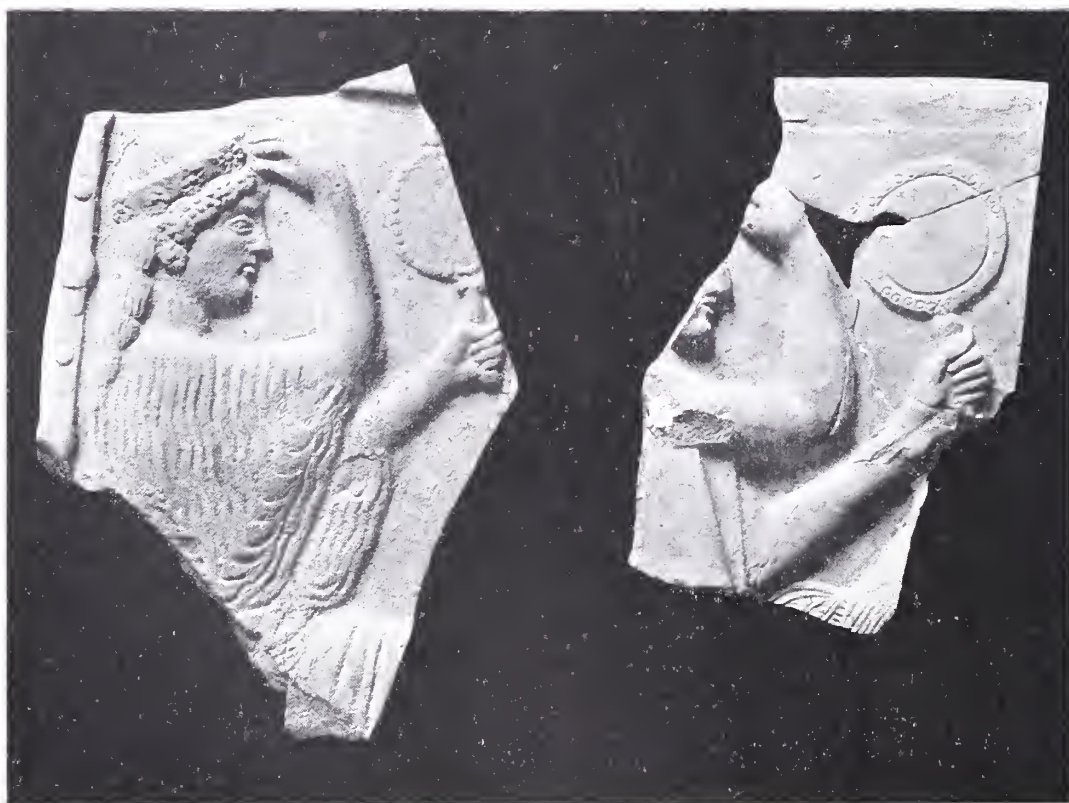



Fig. 58

seduta verso dr., con chitone ionico a manica allacciata lungo il braccio e a pieghe stilizzate: essa tiene lo specchio nella sin. e con la dr. si aggiusta al di sopra della fronte la *stephane* ornata di rosette: i capelli le scendono sopra le spalle alla moda del v secolo e porta orecchini a rosette. Dimensioni cm. 13 × 9.

LI. Fig. 58, a destra. Avanzo in quattro pezzi della parte superiore destra di una tavoletta votiva. Della figura muliebre rimane il tratto anteriore dal naso alla vita: indossa un chitone senza maniche, ha lo specchio nella sin. e porta la dr. a l'altezza della fronte per adornarsi il capo. Sul grembo si vede la parte superiore di un gallo, attributo infernale che conforta l'interpretazione del soggetto per l'abbigliamento funebre di una defunta.

Queste scene di toletta prestano un soggetto artistico comunissimo ai pittori dei vasi funebri, e traducono nell'arte le volgari credenze intorno alla esistenza futura. Era occupazione prediletta delle donne nella dimora d'oltretomba l'abbigliamento personale, giacchè tutta la vita spirituale della donna consisteva nella sua severa bellezza. Così i parenti, i congiunti, gli amici pietosi corredavano gli stessi sepolcri della suppellettile necessaria alle più raffinate cure e ai migliori adornamenti del corpo; e quei medesimi oggetti che si mettevano ritualmente dentro le tombe, dovevano servire alle anime per gli umani bisogni dell'altra vita.

Fig. 59.

Ragazza con doni.

LII. Nell'angolo superiore destro di una tavoletta è rimasta la rappresentazione di una giovine donna fin presso al gomito, rivolta a sinistra (fig. 59): i capelli, bipartiti sulla fronte e cadenti sopra le spalle, sono cinti di *stephane* adorna con perle incastonate; gli orecchini han foggia di cerchielli ed una finissima collana di perline, eseguita con estrema cura, pende da un esile filo intorno al collo: chitone ionico con manica allacciata lungo il braccio. Di stile un po' rigido, ha ancora evidenti segni della tradizione

arcaica per gli zigomi troppo pronunciati. La ragazza porta nella sin. la cassettina degli oggetti di *toilette*, e nella dr. lo specchio, doni ch'essa reca per altra donna che le stava di fronte. Contrapposto alla giovine offerente si vede un gallo di profilo a destra, ma non si capisce bene, per le condizioni del frammento, se il gallo, invece che reale, sia artificiale e cioè riprodotto come plastico e messo sopra un sostegno. Alt. mass. cm. 12, mass. largh. 10 $^1/_2$. La scena è incorniciata da un sottile filetto in rilievo.

Un frammento simile, ma con margine liscio, reca la medesima figura, dello stesso stile: non ha la collana ed è più manchevole, essendo tagliata sotto le dita della mano che presenta lo specchio. Mass. alt. cm. 9, largh. mass 9 $^1/_2$.

Tipi di ancelle.

LIII. L'avanzo in due pezzi della parte superiore sinistra dell'*ex-voto* pubblicato a fig. 60, reca un personaggio muliebre col corpo di prospetto e il capo di

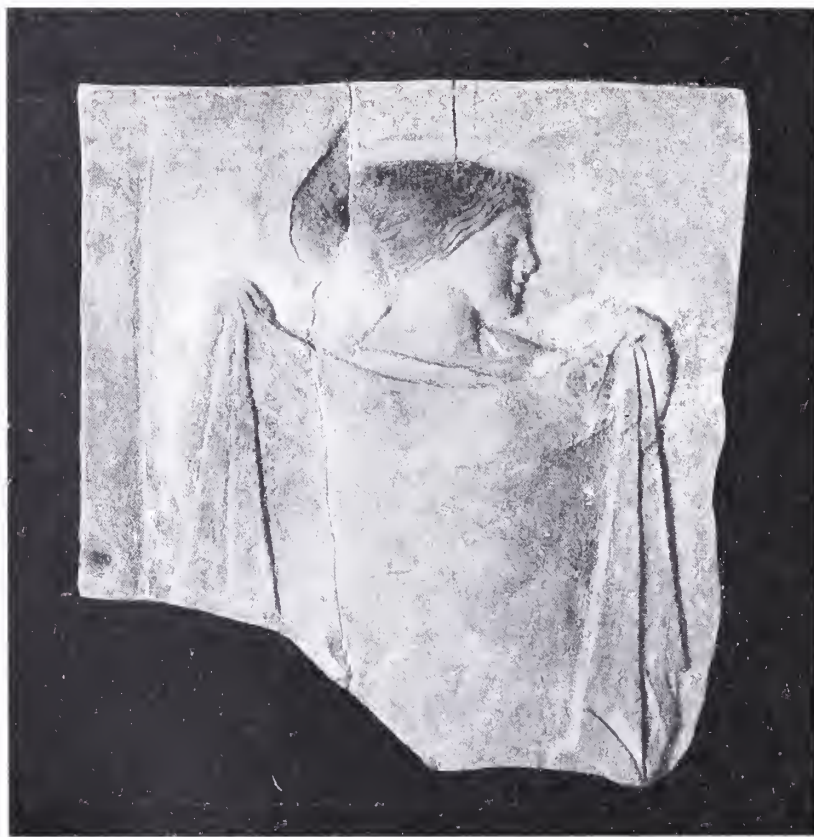



Fig. 60.

profilo a destra. La donna porta i capelli divisi sulla fronte, ravviati e raccolti dietro l'occipite con legamento di un nastro a tre giri. L'occhio è eseguito in semplice

rilievo a mandorla e l'espressione del viso ha caratteri di transizione allo stile severo. Il personaggio sostiene con le mani all'altezza degli omeri la stoffa quadrangolare di un mantello piegato per metà, e ripiegato nel tratto superiore, in modo da sembrare che ravvolga il drappo per custodirlo o lo spieghi e stia per consegnarlo ad altra persona che era forse nella parte mancante del *pinax*. Mass. altezza cm. 13, largh. mass. 12 $^1/_2$.

Fig. 61.

Un altro frammento in due pezzi, il quale si riferisce ad una tavoletta di ugual soggetto, compie la figura precedente, dandone la parte inferiore, col pesante chitone dorico a poche e grosse pieghe, col piede destro quasi di prospetto e col sin. di profilo a dr., come se la persona fosse in atto di muoversi verso destra: alt. cm. 12 $^1/_2$, largh. 7 $^1/_2$ (fig. 61).

Del lato sinistro di altri simili *pinakes* restano quattro avanzi: il primo col braccio dr. e parte della stoffa che la figura regge nelle mani; il secondo con l'estremità della stoffa e un po' del corpo femminile; il terzo e il quarto ciascuno colla parte inferiore della donna.

LIV. Del medesimo stile e della medesima fattura, anzi, si può dire con piena certezza, della stessa mano è la giovine donna riprodotta a fig. 62 ed appartenente al lato destro di un *ex-voto*.

Fanno confrontare in modo esatto questa figura muliebre col tipo delle altre ora esaminate (figg. 60 e 61) le stesse dimensioni, l'uguale trattamento nelle pieghe del chitone, l'occhio identicamente eseguito di prospetto in semplice rilievo a mandorla, la simiglianza nell'acconciatura e nel legamento dei capelli, non che nel profilo del volto, una stessa maniera di esprimere con forza le narici, le labbra, il seno.

Anche gli orli che inquadrano la tavoletta sono simili nelle figg. 60 e 62: non solo, ma sul rovescio di entrambi i frammenti si vedono nella stessa guisa le im-

pronte dei polpastrelli delle dita sulla creta molle per premerla nella forma, onde ricavarne bene la stampa del soggetto.

Si potrebbe così ritenere che i due frammenti appartenessero ad uno stesso *pinax*, o almeno si può supporre che le due donzelle insieme facciano parte della scena di tal genere di *ex-voto:* forse la seconda giovane è un'altra ancella, e nel mezzo dovrebbe trovarsi la figura principale.

Fig. 62.

In ogni modo la ragazza di questo tipo LIV, espressa con rilievo spiccato e con sicura perizia, è pur sempre notevole per lo studio del costume che porta. Sopra il chitone indossa una spece di mantellina, la quale pare cucita meno che nell'apertura laterale che fa passare il braccio sin. e lascia scoperto il petto già chiuso nel chitone. È una sopravveste, un *epiblema*, che cade con lungo lembo a coda di rondine nella maniera convenzionale dei lembi del mantello delle *Korai* di Atene. Di una figura identica e uscita dalla stessa forma un altro frammento dà soltanto la parte inferiore.

Scena di gyneceo

LV. La defunta in sembianze di donzella, vestita del peplos con *apoptygma*, i capelli calati a ciocche sulla fronte, chiusi e annodati sul capo nel κεκρύφαλος ionico,

Fig 63

accudisce alle faccende domestiche nel *gyneceo*, aprendo il coperchio (πῶμα) di una cassa (κιβωτός) per riporvi un pezzo di stoffa, un peplos, diligentemente piegato.

Tale è il contenuto di un *ex-voto* in undici pezzi con coppia di fori per sospensione, alto cm. 26 e largo 21 $^1/_2$ (fig. 63): della graziosa tavoletta manca solamente

l'estremità superiore laterale destra. Qui la defunta è rappresentata nella semplice e quieta serenità delle sue intime occupazioni domestiche, a cui nella vita terrena era adusata.

Dietro la giovane sta un mobile a sedile, ornato di una colonnina ionica. Alle pareti della stanza sono appesi in alto a sin. un kalathos (che è capovolto), uno specchio e la lekythos, i quali oggetti son proprî a determinare il gyneceo, sia il cesto ove la giovine donna poneva la lana per filare, sieno lo specchio e il vaso dei profumi per l'abbigliamento personale: a dr. è parimenti appeso un kantharos.

Fig. 64.

La κιβωτός è decorata di meandro nelle intelaiature e nelle gambe, finienti queste a zampe con artigli; e porta sulla faccia una zona con due metope e un triglifo. Le metope hanno ciascuna una scena ornamentale in rilievo con due personaggi di tipo arcaico; a sin. è un episodio della Gigantomachia e cioè Athena atterrante un Gigante; a dr. un giovane che afferra per il polso (ἐπὶ καρπῷ) una donna e la perseguita.

Questa seconda scena si trova ripetuta sopra un diverso frammento di tavoletta, come soggetto decorativo nello specchio inferiore di un altro mobile a cassettone, che nella parte superiore è costruito in foggia architettonica coi due soliti finestrini e le mensolette ioniche (fig. 64).

Il fondo del nostro interessante *pinax* ha tracce di celeste, la figura femminile di rosso, la κιβωτός di verde cupo: gli oggetti appesi alla parete sono in bianco.

Stile ionico d'arcaismo progredito, raffinato, elegante.

Un altro *pinax* frammentario e in sei pezzi ripete la identica rappresentazione: manca tutta la parte inferiore dalle metope della κιβωτός in giù; mancano pure l'angolo superiore sinistro e l'estremo lato destro: rimangono il bocchino della lekythos, il kantharos (meno il piede) e la figura muliebre fino alle ginocchia, essen-

done perduto il viso e la mano sin. per scrostamento della superfice: della κιβωτός manca parte del coperchio, e al di sopra del noto fregio di essa è il comune ornato ionico di quattro palmette in piedi, chiuse nello stelo a spirale e alternate con fiori di loto stilizzati. Alt. mass. e mass. largh. del frammento cm. 19 $^1/_2$.

Choros di donzelle che portano offerte ad una figura muliebre seduta.

LVI. Codesta scena si ricostruisce da molti rottami di parecchie tavolette simili (figg. 65-69).

Sopra un semplice seggio quadrangolare a pareti liscie e colorate in rosso sta rivolta a destra una giovine donna che veste un lungo chitone con orlo in fondo a stoffa ripiegata, con *apoptygma* e *kolpos:* ha i capelli divisi sulla fronte e ravvolti in un panno purpureo, che è legato a cuffia dietro l'occipite e cinto intorno da una benda: essa tiene fra le mani una ghirlanda che pare di stoffa, come si vede sul bassorilievo di Thasos.[1] Tre fanciulle procedono verso di lei in *choros* tenendosi per le mani: vestono tutte il medesimo costume dorico e tutte sono nella stessa guisa pettinate e con la cuffia chiusa e cinta di *stephane* modellata a diadema.

Fig 65.

L'ultima figura di destra e quella di mezzo si guardano in volto, mentre per simmetria l'altra donzella guarda la donna seduta: le tre fanciulle sono rappresentate col seno di prospetto a forme pronunziate: le gambe aperte a gran passo nella maniera arcaica, lasciano raccogliere in mezzo e cadere pesantemente a fascio le pieghe dell'abito, esprimendosi così anche la rapidità del cammino.

[1] PERROT, *Hist. de l'art,* VIII, fig. 154 a p. 352.

Nei quattro personaggi le robuste forme corporee traspariscono da sotto le tuniche. I corpi sono un po' tozzi e nel profilo dei volti è ancora l'impronta dell'arcaismo cogli occhi di prospetto e a mandorla in rilievo.

La prima donzella, di fronte alla donna seduta, porge a questa il *kalathos* e l'ultima reca l'*alabastron*.

Fig. 66.

Policromia in rosso e bianco su fondo celeste.

Anche questa scena si può genericamente interpretare per una offerta di doni alla defunta, nessun elemento specifico autorizzando a ritenere come divinità la donna seduta.

Di tali *ex-voto*, abbastanza numerosi, ci rimangono i seguenti avanzi:

a) frammento in due pezzi con la parte superiore della donna seduta; si vedono anche il braccio dr. col *kalathos*, il lembo dell'*apoptygma* e il profilo del viso della fanciulla che le sta di fronte (fig. 65);

b) frammento simile in due pezzi con la parte superiore della donna seduta, fino alle ginocchia e meno la testa; vi è anche il tronco della fanciulla che le sta di fronte;

Fig. 67.

Fig. 68.

c) frammento in tre pezzi col petto, le braccia, la ghirlanda, il seggio e la parte inferiore della donna seduta; più il tronco da sotto il seno alle ginocchia della donzella che le sta di fronte (fig. 66);

Fig. 69.

d) altro frammento in tre pezzi con la figura seduta, meno la testa, l'avambraccio sin. e la ghirlanda: della fanciulla che le sta di fronte rimane il corpo dalla cintola in giù (fig. 67):

e) frammento in quattro pezzi col *choros* delle tre donzelle: della prima manca il capo e tutta la parte destra; della seconda manca la testa soltanto, mentre dell'ultima rimangono le gambe e i piedi (fig. 68);

f) frammento in tre pezzi col gruppo delle donzelle, di cui l'ultima interamente, quella di mezzo con la testa, il petto, il braccio sin. e il profilo dell'abito fino al piede sinistro; della prima rimane il solo braccio sinistro: altezza del *pinax* cm. 21 $^1/_2$ (fig. 69);

g) frammento in tre pezzi con tutta la figura della donzella che reca l'*alabastron*, meno la testa e il piede destro.[1]

L'albero dell'Hades.

Il ripostiglio degli *anathemata* di Locri ci rivela una feconda, inesauribile ricchezza di soggetti intorno alla mistica e filosofica concezione che gli antichi ebbero della vita ultramondana nell'Averno e delle divinità che agli Inferi presiedevano. Gli artisti minori che al misterioso pensiero metafisico della cultura spirituale e religiosa ionica davano forma sensibile e rappresentativa nelle loro modeste officine industriali, trovarono forza più efficace in quegli elementi stessi e in quello stesso studio della vita terrena che il popolo sognava, sperava e credeva seguitasse perenne, dopo la ineluttabile morte, nel regno sotterraneo. Così che il più spiccato e il più evidente carattere stilistico dei nostri *ex-voto* sieno uno schietto realismo e un verismo semplice, temperati dalla correttezza delle forme, dei mezzi e della tradizione artistica. Da tutte le composizioni scaturisce il sentimento della verità reale e vissuta, sentimento meglio espresso e rinvigorito colla policromia artificiale, che ravviva le scene, correggendo la fredda crudezza monotona della materia, e dà al fondo di esse la luce brillante del cielo.

È un'arte spontanea, fresca, ingenua, semplice che come chiara fonte montanina zampilla purissima da l'anima del popolo, anima forte che sempre rinverdisce e si rinnova come quella che rappresenta la verità più candida, senza artifizi e senza preoccupazioni, la realtà più pura senza ricercatezze, senza disarmonie e sproporzioni fra gli ideali che inspirano i soggetti e i mezzi che loro danno forma. Per modo che le superstizioni volgari e le pubbliche credenze sieno tradotte in una espressione

[1] Sono frammenti minori dello stesso tipo: *h*) dorso della donna seduta; *i*) gomito e lembi dell'*apoptygma* di simile figura; *j*) estremo lembo posteriore della tunica, parte delle gambe e del piede sinistro di figura simile; *k*) testa, probabilmente appartenente alla donzella che porge il *kalathos*; *l*) avambraccio e mano col *kalathos*: *m*) braccio col fondo del *kalathos*; *n*) panneggiamento, appartenente al tratto inferiore delle prime due donzelle; *o*) parte inferiore del panneggiamento della donzella di mezzo con avanzo del piede sinistro; *p*) piede sin. della donzella di mezzo e piede dr. dell'ultima; *q*) volto dell'ultima donzella.

facile e naturale, e le idee trascendentali ritornino nella loro manifestazione materiale alla vita umana d'ogni giorno.

E se la grande arte, l'arte nobile ed aristocratica, si mantiene più rigida conservatrice degli austeri ideali religiosi e civili nei soggetti da essa trattati, e rimane più tenacemente fedele e vincolata ai canoni delle scuole; l'arte minore, che nel

Fig. 70.

popolo e per il popolo sorge si rafforza e fiorisce, corre più libera e più fertile, più ardita e più innovatrice, e prende nutrimento e arricchisce dall'arte infinita che è nella natura. Così tra il realismo e il verismo, a cui è temperatamente improntata la esecuzione dei rilievi di Locri, spunta come forza nuova dell'arte il naturalismo.

LVII. Mirabile, singolarissima per il soggetto è una tavoletta che si è potuta frammentariamente ricomporre da otto pezzi (fig. 70): misura cm. 25 di altezza ed

era poco più larga. Stampata a rilievo molto basso, rappresenta nel mezzo un bellissimo albero di grosso fusto, che si apre in lunghi ed esili rami, i quali in cima si biforcano. È un lavoro così fine che pare uno stucco.

Fig. 71.

A sinistra una donna in chitone ed himation sta in piedi e facendo grembo colla falda dell'abito portata innanzi per la mano sinistra, alza la destra in atto di coglier frutti: ai piedi della figura è un elegante *kalathos* dove porre il raccolto. A destra siede un'altra donna in chitone a *kolpos* e con l'himation rosso a βόστρυχοι, che le ravvolge la parte media del corpo. Codesta scena piena di naturalismo e di grazia è ripetuta sopra due pezzi che si ricongiungono, nei quali restano il *kalathos* e la parte inferiore della donna seduta.

Fig. 72.

Un frammento, uscito dalla stessa forma, contiene il fusto dell'albero, la mano sin. e un tratto del panneggiamento che copre le gambe della donna seduta.

Un altro avanzo dà il solo seggio con la punta dell'himation.

La figura principale seduta pare tenga qualche cosa tra le mani, che non si vede bene sui frammenti rimastici, forse un serto ritoccato a graffito.

Abbiamo qui insieme con un'ancella la morta idealizzata nell'Elisio sotterraneo: essa è nel soggiorno delle anime pure, essa è felice e beata nel giardino fra i sacri prati e i boschi di Persephone, dove spirano aure oceanine e crescono fiori d'oro, dove è eternamente il sole, ombreggiato da l'albero dell'incenso, luogo nel quale i

Fig. 73.

giusti si divertono con giuochi e con esercizi, e s'intrattengono passando il loro tempo in uno stato di piacere.

LVIII. Nella fig. 71 si vede un frammento di rappresentazione simile alla precedente, ma di diversa fattura e con naturalismo più accentuato: l'albero porta le foglie e insieme i frutti, e di questi la donzella sta per spiccarne uno, avendone già colmo il grembo.

Così la fig. 72 riproduce un bell'avanzo d'albero d'ugual genere con fusto, rami, foglie e frutti; sembra un melograno, l'albero sacro a Pluton: fu per aver mangiato il chicco di melagrana nell'Hades che Persephone non potè più ritornare per sempre presso la gran madre Demeter, dovendo per decreto di Zeus passare una parte dell'anno con lo sposo infernale.

LIX. Pare che appartenga a un terzo tipo del medesimo soggetto la giovine donna riprodotta a fig. 73 e di cui rimane la parte superiore con una *pila lusoria* nella mano sin. e frutta che sembrano pere o pigne nella falda della veste. Porta il costume dorico con *apoptygma* ed abbottonato sopra la spalla destra: ha orec-

Fig. 74.

chini a rosetta e il κεκρύφαλος ionico in testa. Il frammento è congiunto da due pezzi.

Un altro frammento, pure in due pezzi, restituisce la parte inferiore di una figura simile con costume eseguito nello stesso modo a βόστρυχοι: ai piedi della donna sta parzialmente il *kalathos* ricolmo di frutta d'ugual natura (fig. 74).

Questo tipo di donzella si confronta con quello che abbiamo esaminato nell'*ex-voto* di tipo XLIII a fig. 48.[1]

Il sentimento d'imitazione della vita naturale si manifesta ancora più spinto su due frammenti interessantissimi di rilievi qui pubblicati (figg. 75, 76).

[1] Noto qui incidentalmente un pezzo, di rilievo piatto, che presenta la parte media di una figura femminile, la quale fa grembo dell'himation tirandone innanzi il lembo con la mano: appartiene al lato sinistro di una tavoletta.

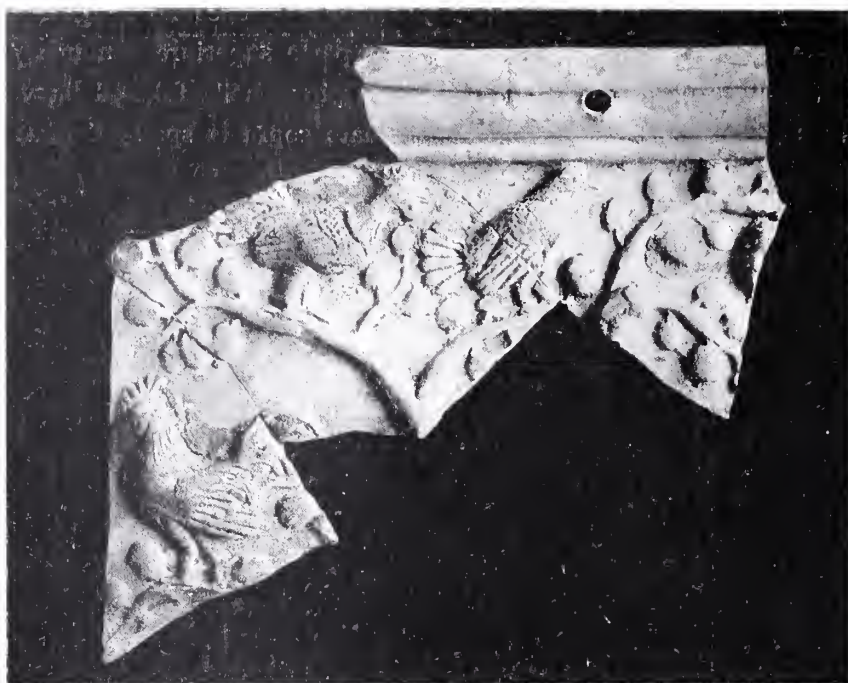



Fig. 75.

LX. Il primo, ricomposto da tre pezzi, rappresenta l'alta ramificazione di un albero con foglie e frutti, sul quale stanno due galli e una gallina: sono gli animali del cortile della casa, quasi che nei rilievi di Locri si possa rintracciare tutto il *menage* della vita domestica con quel naturalismo che sarà molto più tardi il carattere brillante e vivo dell'arte ellenistica.

Fig. 76.

LXI. Il secondo, assai più interessante, ci fa vedere una giovinetta che s'è arrampicata ad un ramo d'albero, il quale cede e si piega al peso; essa tenta di prendere cautamente un insetto che se ne sta, sopra un ramo vicino, a beccare una foglia: l'insetto pare una locusta.

Arche con vasi e ceste.

LXII. Buon numero di rottami appartiene a piccoli *pinakes*, dove è soltanto rappresentata un'*arca* e cioè una spece di armadio fatto come un tavolo a cassetto (λάρναξ, κιβωτός). Il

Fig. 77.

mobile si apriva alzandone il coperchio, che a sua volta, quando rimaneva chiuso, serviva come piano del tavolo. Ne usavano le donne nel gyneceo per custodirvi dentro gli abiti e posarvi sopra i recipienti necessari a la toletta e i cesti di lavoro.

La fig. 77 ne ritrae un esemplare frammentario e ricomposto da quattro pezzi: misura 19 cm. in altezza e 15 in larghezza. Come tutti gli altri esso è costruito in foggia architettonica con mensolette ioniche in alto lateralmente, e semplice fregio di cerchietti nella costa del πῶμα o coperchio: sulla faccia del cassetto sono simulate come motivo ornamentale due finestrine di tipo ionico, e le gambe quadrangolari finiscono, come di consueto, con piedi a zampa di fiera. Sopra il mobile sono collocate nel mezzo due ceste di vimini, l'una sovrapposta a l'altra: di qua e di là delle ceste una coppia di vasi, e cioè un *alabastron* e un orciuolo a sinistra, una *lekythos* e un altro *alabastron* a destra (v. framm. a fig. 78).

Fig. 78.

La presenza del gallo sotto il mobile, attributo infernale e attributo di Persephone, fa credere che questo gruppo di *ex-voto* stia a figurare una simbolica e pietosa offerta degli oggetti necessari per l'abbigliamento sia di una defunta o sia pure della divinità chthonia muliebre, al culto della quale i nostri rilievi alludono.

Tempietti.

LXIII. Abbiamo anche qualche raro avanzo della rappresentazione di tempietti, nei quali sono associati elementi architettonici

d'ordine dorico e ionico. Nella fig. 79 è dato il frammento superiore medio di una piccola tavoletta con avanzo di ἀέτωμα d'edificio, recante parte del τύμπανον col γεῖσον inclinato di destra, decorato da palmette ioniche incluse nel duplice stelo ed alternate con fiori di loto stilizzati: nel fastigio è fissato un Γοργωνεῖον di tipo arcaico. Altezza cm. $5^1/_2$, larghezza $7^1/_2$. Tracce di policromia.

Fig. 79.

Il frammento in due pezzi, dato a fig. 80, ed appartenente al lato superiore sinistro di un *pinax*, ripete la parte sinistra di un simile tempietto col γεῖσον, il κυμάτιον, l'angolo del frontone con perle ed astragali, il fregio dorico a triglifi e metope, i dentelli nell'architrave; l'*abacus*, il capitello e il principio del fusto scannellato di una colonna ionica. Altezza cm. 10, largh. 6. È da notare la stranezza dei dentelli posti nell'architrave invece che sotto il γεῖσον, stranezza dovuta certamente alla inesperienza dell'artefice.

Finalmente un più cospicuo avanzo, ricongiunto da quattro pezzi e pubblicato con la fig. 81, rappresenta la parte superiore di un edificio col frontone avente nel mezzo del timpano un triglifo tra due colombe affrontate: alla estremità destra è l'accenno di un ἀκρωτήριον a palmetta. Seguono il fregio dorico con triglifi e metope, e all'estrema destra l'*abacus* e il capitello ionico. Coppia di fori di sospensione nel mezzo in alto: policromia in rosso e celeste. Mass. alt. cm. $7^1/_2$. larghezza mass. 12. Anche qui è da osservare come il triglifo messo nel mezzo del timpano non sia che una bizzarria, senza significato, dell'artefice.

Fig. 80.

Ho così compiuto, come mi è stato possibile, l'esame dei rilievi frammentari di Locri e la laboriosa lunga fatica di cercarne e ricomporne i soggetti dalla moltitudine confusa dei numerosissimi pezzi. Dei quali tuttavia non pochi restano senza che insieme ricostruiscano figure di scene sufficientemente significanti. Ma questi

Fig. 81.

stessi frammenti dispersi non sono meno interessanti e meno belli, come appare dai tre esempi di cui riproduco la fotografia nella fig. 82: rappresentano una giovine donna in trono, un giovine *lyricine* di tipo efebico[1] e una suonatrice di doppia tibia.

***

Questa rassegna dei rilievi fittili di Locri ci fa indubbiamente credere che esistesse presso il ripostiglio un luogo ragguardevole di culto, al quale traesse con fervore e con numerose offerte la moltitudine.

Nè soltanto *pinakes* portavano i fedeli al tempio, ma, come risulta dalle scoperte fatte nello stesso deposito, imagini sacre in coroplastica; oggetti di terracotta, come sfingi, galli, frutta, sfere, *phialai*; piccolî bronzi, dei quali uno (che è andato disperso) effigiava la sfinge; vasetti di vetro smaltato e ceramiche corinzie, italo-

[1] Sopra un altro piccolo frammento con parte della stessa rappresentazione del *lyricine* si vede a dr. la testa di un gallo.

corinzie, arcaiche a figure nere e di stile rigido a figure rosse, lekythoi funerarie, un insieme insomma di varia suppellettile che dal VII secolo si estende fin verso la metà del V sec. a. Cristo, e collegandosi col simbolismo mistico-religioso-funebre delle tavolette formava la stipe votiva.

Fig. 82.

Ma qui io mi sono occupato dei soli rilievi, mosso dalla necessità di far presto conoscere e mettere senza indugio a disposizione degli studiosi il copioso materiale di tal mirabile e preziosissimo genere d'*anathemata*, genere che costituisce anche una novità del più alto interesse archeologico.

È tuttavia da notarsi che, oltre ai due frammenti già da lungo tempo pubblicati negli *Annali dell'Instituto*, si trovano altri avanzi degli stessi *pinakes* a Londra e ad Heidelberg, ma sono rimasti ancora inediti e provengono tutti da Locri.

E nuova messe farà l'illustre Paolo Orsi cogli odierni scavi ch'egli pratica intorno al ripostiglio e in quella ricchissima zona archeologica. A lui è affidato il compito di illuminarci coi risultati dello scavo sulla natura del culto a cui si riferiscono gli *anathemata*, di scrutare negli intimi misteri di quella religione antica, di trovare il tempio stesso, dove le nostre tavolette erano appese e brillavano dei loro vivi e forti colori, stimolando nei pietosi la fede mistica delle loro credenze.

Noi non possiamo esattamente determinare qual culto si nasconda nel significato dei nostri *ex-voto*: solo sentiamo che in essi aleggia tutta una filosofia misteriosa, tutta una mistica superstizione sul destino umano oltre la tomba; forse noi possiamo arguire che l'anima dei molteplici artisti, dalle cui officine uscivano i singolari quadretti sacri, che l'anima stessa dei fedeli, i quali li acquistavano e li portavano in offerta al tempio, fosse imbevuta delle idee sulla vita futura e sul regno dei morti, quali erano rappresentate nei misteri eleusini, nelle dottrine orfiche e in altre credenze del genere.

A quanto sembra si può tuttavia pensare con buon fondamento che le singolari tavolette votive provengano da un tempio di Hades e Kora, o di Kora solamente, anche considerando che in contrada Mannella, ove fu trovata la stipe votiva, è indicata sulla carta archeologica di Locri la Necropoli, nelle vicinanze della quale può supporsi sia esistito un santuario dedicato agli *Inferi*, al mondo sotterraneo, all'Hades e alle sue divinità, fra cui principalissima Persephone-Kora.

Tra gli esseri divini noveriamo sui nostri rilievi le rappresentazioni di Hades-Pluton e Persephone-Kora, dominatori dell'Averno; di Dionysos chthonios, Hermes, Eros e Aphrodite, forse di Demeter: Il culto a Persephone è chiaramente attestato, e pare sia anche raffigurato il rapimento di lei per opera di Pluton. Dubbia rimane la interpretazione della scena con la *cista mystica* (tipo XLI).

Le altre rappresentazioni per la maggior parte sembra si riferiscano agli *Inferi*, alla partenza per l'Hades (scene di ratto), alla lor vita elisiaca e al loro culto. Così parrebbe che nel regno della Oscurità proceda la giovine donna che riproduco a fig. 83 da un avanzo di tavoletta in tre pezzi: essa rischiara le tenebre degli antri sotterranei a traverso la grande via cava dell'Hades con la fiaccola che porta nella destra.

Nell'angolo superiore sinistro del *pinax* cammina di gran passo una piccola figura di donna che, nella solita maniera a noi nota, trae innanzi al volto l'himation come per coprirsi: è forse l'εἴδωλον, l'anima di una defunta?

Ma la scena non è compiuta: la tavoletta frammentaria accenna di avere un'altra lunetta simmetricamente nell'angolo superiore destro, dove forse si ripeteva la stessa o un'altra rappresentazione simbolica; così che il soggetto di questo *ex-voto* non si può interpretare con sicurezza. Così fra le ipotesi sarebbe forse ancor

lecito affacciare quella che s'abbia qui a vedere nella figura con la fiaccola Hekate, la quale scenda messaggera di Zeus nell'Hades a ricercare Persephone e ad annunziare a Pluton il decreto di Zeus che Persephone sarebbe rimasta parte dell'anno con la madre e parte con Pluton.

Fig. 83.

Del resto l'ermeneutica dei nostri *anathemata* rimane involuta in molte difficoltà e presenta spesso problemi diversi che col tempo per nuovi rinvenimenti, per nuove scoperte e per nuovi dati sussidiari si sapranno risolvere.

È pur sempre e soprattutto notevole la caratteristica importanza che assume nelle diverse rappresentazioni il gallo, come attributo infernale e attributo di Persephone: non mancano anzi tavolette che effigiano da solo codesto animale, il cui simbolismo si perpetuerà nel gallo vigilante del cristianesimo.

Tutto il ricco e singolar materiale insomma che abbiamo potuto raccogliere e conservare nel museo di Taranto, offre già intanto di per se stesso campo a più larghe conoscenze del simbolismo ellenico, della plastica fittile antica e delle influenze degli artisti ionici nell'Italia meridionale. Così che il felice e fortunato acquisto

che si è potuto concludere per le collezioni antiquarie dello Stato, torni ad onore della Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti e del Ministro della Pubblica Istruzione, che senza indugi e con illuminata premura hanno approvato la spesa necessaria.

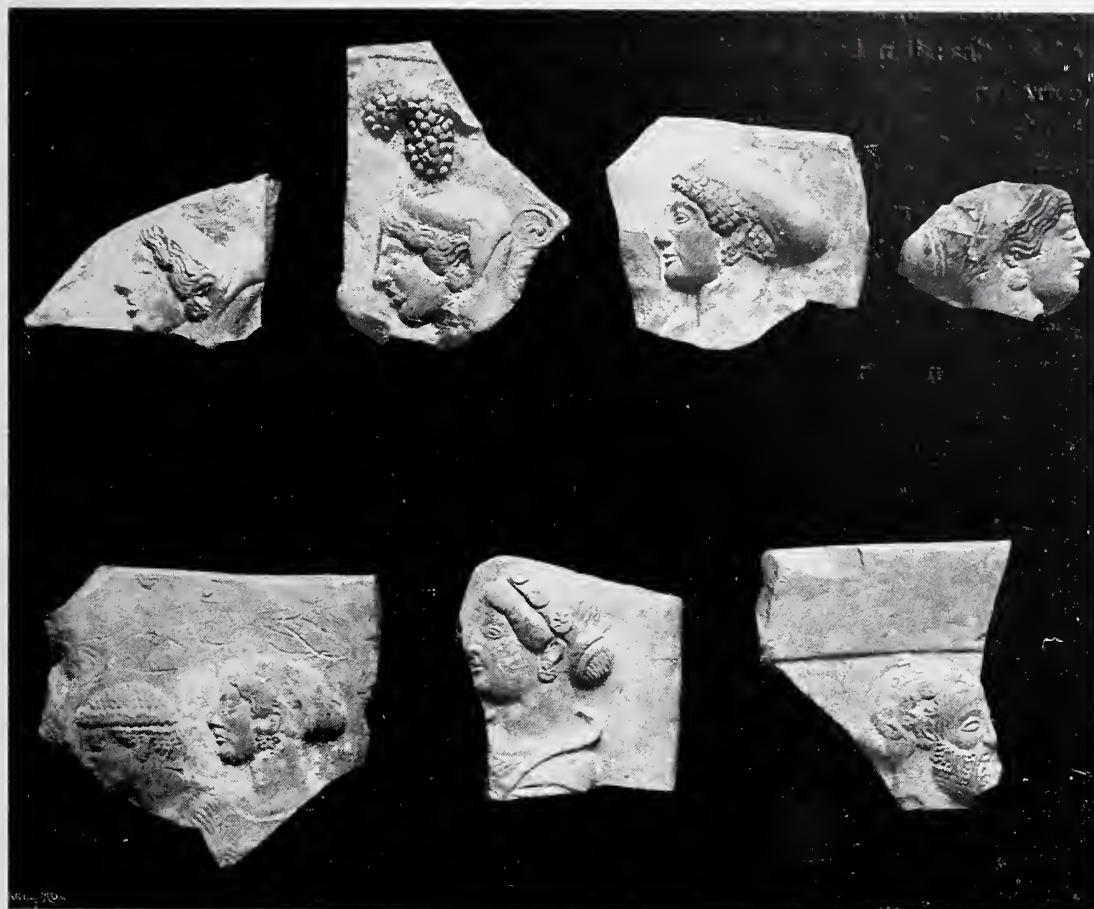



Fig. 84.

Si può dire che la produzione dei *pinakes* che noi possediamo, rappresenti uno svolgimento di stile d'un cinquantennio, dallo scorcio del VI secolo fin quasi verso la metà del V sec. a. Cr., e segni un periodo d'arte di transizione dalle rigide forme arcaiche alle forme evolute e più libere dell'arte che si rinnova. Ed è speciale carattere stilistico dei nostri rilievi vedere appunto quasi sopra ogni singolo esemplare la persistenza dell'arcaismo in un tempo già alquanto avanzato, anzi il contrasto fra la tradizione della maniera ionico-arcaica e la tendenza continua a

perfezionare le forme verso l'ideale di una libera spigliatezza, di un realismo sobrio, forte, vigoroso, di un sentimento fresco e spontaneo del bello fisico e del vero.

Ai tratti rigidi, schematici dell'arcaismo e al suo convenzionalismo si va associando e sostituendo la morbidezza delle linee e la evidenza delle fattezze corporee, vivificate dal trattamento energico, realistico delle masse muscolari: la espressione dei volti acquista a poco a poco con la correttezza del disegno una serenità severa ed estetica: il naturale movimento o la quieta posa delle figure sono mirabilmente corroborati ed espressi dalle pieghe degli abiti, nella esecuzione delle quali sono impiegati e fusi insieme il più armonico equilibrio, la più minuziosa cura e la più vaga eleganza, tanto da ottenerne effetti di vera bellezza, di naturalezza sicura, di spigliatezza ormai agile ed esperta nel disegno.

La composizione delle scene, ricca per la fertile imaginazione ionica, dà ai diversi quadri un senso schietto di vita, animando quasi di sentimento umano i personaggi nei contrasti o nella tranquillità delle loro azioni, sentimento che talvolta è spinto fino alla chiara espressione del πάθος.

E tutte codeste piccole opere di autori industriosi, modesti e sconosciuti, che dopo ventiquattro secoli destano la nostra ammirazione, ci rivelano una attività laboriosa, instancabile, ricca, paziente nei particolari delle vesti, delle acconciature e degli abbigliamenti personali, non che delle suppellettili e degli arredi di casa, per cui riescono oltre ogni modo interessantissimi ed istruttivi.

Ogni più piccolo frammento colpisce di vaghezza: per convincersene basta gettare lo sguardo sulla fig. 84 che riproduce alcune testine, dalle quali spira una maestria sicura di arte, dove l'anima umana riposa nei godimenti della bellezza.

E quest'arte valorosa che dagli effetti della policromia artificiale trae miglior forza e più gaia apparenza, e che alle opere delle arti maggiori si inspira nelle forme e nei soggetti, è condotta, si svolge e procede come la pittura vascolare nella quale trova perfetto parallelismo.

Q. Quagliati.

LA BASE MARMOREA DI VILLA PATRIZI

(Tav. VI-VIII).

Dalla scomparsa della bella e pittoresca villa romana che, all'angolo tra via Nomentana e il viale del Policlinico, sta per cedere il posto al grande palazzo per la Direzione generale delle ferrovie, ancora una volta è confermata la verità dell'adagio che i mali non vengon tutti per nuocere. Con ciò non voglio dire che le scoperte archeologiche fatte nel sottosuolo della Villa Patrizi valgano a compensarne la distruzione; ma poichè di scongiurar questa non fu possibile, non possiamo negare che gli scavi abbiano giovato a farci conoscere la topografia di un bel tratto dell'antico suburbio, [1] non che a fornire un modesto ma sempre utile contributo all'arricchimento delle nostre collezioni antiquarie.[2]

Fra gli oggetti trovati, quel singolare frammento di scultura (tav. VI-VIII), ora al Museo delle Terme, di cui a suo tempo parecchio si parlò anche dalla stampa quotidiana, e del quale un breve ragguaglio, accompagnato da due piccoli *clichés*, è apparso poi nelle *Notizie degli scavi*, [3] per due ragioni merita di esser ripubblicato e illustrato più ampiamente: anzitutto, perchè, non ostante che il monumento ci sia pervenuto in condizioni davvero miserevoli, tanto da non potersi considerare che una parte minima di quel che dovesse essere l'insieme dell'opera, pur tuttavia rimane sempre uno degli esempi più notevoli e interessanti dell'arte decorativa romana; in secondo luogo perchè unitamente al pezzo principale furono rinvenuti una quantità di frammenti e frantumi, che, grazie alla nota valentìa del restauratore Dardano Bernardini, in parte è stato possibile ricomporre insieme e in taluni casi anche riattaccare a quello. [4] Il fatto, pertanto, che il marmo in qualche punto apparisce arrossato e affumicato dal fuoco, e in altri punti calcinato addirittura, è prova certa che la rovina del monumento risale alla stessa antichità; ma date le condizioni della scoperta, avvenuta, a quanto sembra, quasi inaspettatamente e quando non si erano

[1] Vanno tributate le più calde lodi all'Ufficio Costruzioni delle ferrovie, per aver pensato a compilare una pianta accuratissima di tutta la zona sterrata; e poichè è intenzione dell'Ufficio stesso di pubblicarla, non posso non esprimere l'augurio che la detta pubblicazione sia fatta al più presto, e corredata del maggior numero possibile di notizie circa i punti precisi dei singoli trovamenti.

[2] Per i principali trovamenti, cfr. *Not. degli scavi,* 1908, pp. 105, 130 e seg., 267 e seg., 273 e seg., 325.

[3] Vaglieri, *Not. degli scavi,* 1908, p. 130, fig. 2 e 3.

[4] A tal uopo è stato inevitabile ricorrere qua e là a dei lievissimi e insignificanti supplementi in gesso.

ancor prese le necessarie misure precauzionali, è fuor di dubbio che per lo meno una quantità notevole di piccole schegge — che pur sarebbero state preziose per la parziale ricomposizione — sia andata irreparabilmente perduta tra il materiale di scarico.

Nel frammento rimastoci, abbiamo l'avanzo di una base, in marmo lunense (che in alcuni tratti presenta delle trasparenze alabastrine), di forma apparentemente circolare, costituita da un tamburo, a cui si sovrappone, o piuttosto sovrapponevasi, una massa conica, dalla quale poi si sviluppava un tronco. Di questa massa conica,

Fig. 1. Frammenti della base Patrizi.

oltre alla parte ancora attaccata al tamburo, si conserva uno scheggione informe del tutto logoro; mentre con altre grosse schegge, un po' meglio conservate, si è potuto mettere insieme una parte del tronco stesso (fig. 1). Internamente, quasi nel centro, era incavato un largo buco circolare che misura circa mm. 60 di diametro.

Ammesso, come sembra verisimile, che la conformazione circolare continuasse da tutte le parti, si può dire che della sola base ci manca, ora, più della metà. Intanto è a notarsi che verso destra sporge in fuori circa la metà anteriore di un avancorpo rettangolare. Tralasciando, per il momento, di occuparci degli elementi ornamentali di questa come delle altre parti del monumento, per fermarci alla sua struttura fondamentale, è probabile che il detto avancorpo ne presupponga un altro dal lato opposto. Il disegno che qui riproduco (fig. 2), eseguito dal sig. Azelio Berretti, serve a darci in ischema un'idea approssimativa di quel che presumibilmente possiamo immaginare che fosse la configurazione periferica della base; ma devo avvertire che, nel caso che la nostra ricostruzione risponda al vero, bisogna ammettere che,

dal punto di vista tettonico, il lavoro non fosse in nessun modo un modello di precisione. Infatti, il tamburo che, con ogni probabilità, deve essere stato concepito come perfettamente rotondo, viceversa avrà dovuto presentare una forma leggermente ellittica, con la differenza di un paio di centimetri fra i due diametri massimo e minimo; differenza, del resto, trascurabile rispetto allo sviluppo complessivo della periferia. Inoltre, la collocazione dell'avancorpo di sinistra, quale si osserva nel disegno, benchè assai verisimile, è tuttavia più presuntiva e ipotetica di quanto non risulti esattamente determinata dagli elementi che ci fornisce il compagno superstite, oltremodo irregolare. (Per esempio, i due lati che formano lo spigolo anteriore, non si incontrano come dovrebbero, ad angolo retto, ma ad angolo ottuso). E che questa irregolarità non sia intenzionale, ma fortuita, non può ritenersi una supposizione arbitraria, quando si pensi alle altre inesattezze che si possono constatare altrove;[1] ma con tutto ciò, anche per altri motivi, i dubbi circa la forma originaria, non vengono in nessun modo eliminati. Nello stesso disegno sono indicate le misure dei due diametri (rispettivamente m. 0,81 e m. 0,83); allo stato attuale la lunghezza massima è di m. 0,83; la larghezza di m. 0,54; l'altezza di m. 0,48.

Fig. 2. Probabile forma della base Patrizi in pianta.

La fascia del tamburo (tav. VI), che misura in complesso circa m. 0,14 di altezza, è sagomata inferiormente a listello aggettante, al disopra del quale si svolge un ricco fregio formato da una serie di nicchiette presso a poco della stessa altezza, ma non sempre ugualmente larghe e non del tutto equidistanti l'una dall'altra.[2] Esse sono come separate tra di loro per mezzo di pilastrini, corti, larghi e di lieve sporgenza, ma muniti ciascuno di due forti prominenze, inferiore e superiore, quasi di base e capitello. Lungo i detti pilastri sporgono a grande rilievo altrettante figure di delfini, di schiena e con le teste in giù, appuntate sulle basi, e le code in alto spalmate a ventaglio sotto le sporgenze superiori, le quali così acquistano l'aspetto di tante mensolette.[3] Soltanto tra la seconda e la terza nicchietta — da sinistra — il motivo

[1] La periferia dell'orlo superiore del tamburo non sempre coincide, come dovrebbe, con quella dell'orlo inferiore; la linea A B nel disegno, indica in proiezione, la rientranza dell'orlo superiore appunto rispetto all'altro presso l'avancorpo.

[2] La larghezza delle nicchiette varia da un massimo di mm. 75 a un minimo di mm. 65; la distanza da un massimo di mm. 58 a un minimo di mm. 50.

[3] Come motivo analogo, si confronti il trapezoforo trovato negli scavi del Ginnasio di Pergamo (H. Hepding, *Die Arbeiten zu Pergamon* 1904-1905, in *Athen. Mitteil.* XXXII, 1907, p. 400, fig. 12).

del delfino si conserva quasi al completo; altrove le parti sporgenti di questa ornamentazione sono più o meno danneggiate. Di nicchiette conservate complessivamente se ne contano otto, comprendendovi l'unica rimasta a destra, a notevole distanza dalle altre, al di là dell'avancorpo (tav. VII). In esse sono scolpite piccole figure di Nereidi, alternate: o a mezzo busto, emergenti di prospetto dalle onde agitate del mare, in atto di spremersi con le mani le chiome inzuppate d'acqua; o complete, sedute sul dorso di ippocampi. Le figure degli ippocampi sono sempre disposte simmetricamente rispetto a quelle delle Nereidi isolate; di guisa che, volta a volta, ciascuna di queste viene a trovarsi o fra una coppia convergente o fra una coppia divergente. Anche l'atteggiamento delle figurine sedute è costantemente subordinato allo stesso principio di simmetria. Il lavoro non era stato eseguito in un sol blocco di marmo; oltre al fatto che molti dei pezzetti che vedremo qui appresso si presentano tassellati e con tracce dei perni di ferro, anche nel piano di posa del blocco principale si nota un forte dislivello con taglio a gradino verticale ben tre centimetri profondo;[1] di maniera che il tamburo, tranne che dalla parte anteriore, doveva apparire sezionato orizzontalmente insieme all'avancorpo di destra. L'avancorpo è adorno della figura di un grifo, sdoppiata in modo che, facendo capo con la sua protome allo spigolo anteriore, essa si presenta distribuita per metà lungo i due lati. Dalla parte opposta la sporgenza è rotta; ma supponendo che il centro sia determinato dal costolone della grande foglia ad essa sovrapposta, si può approssimativamente calcolare che la sua lunghezza fosse di circa 27 o 28 centimetri. Un'altra figura di grifo secondo ogni verisimiglianza avrà dovuto trovarsi, disposta in modo analogo, a tergo della prima.[2] La massa conica che sormonta il tamburo è rivestita di larghe foglie, anzi è formata tutta come da un nascimento rovesciato, mentre l'aspetto pure di nascimento, più piccolo, ma collocato regolarmente, mostra il su menzionato avanzo del tronco, limitato superiormente, tutto intorno al piano orizzontale di frattura, da una corona di foglie leggermente riboccate. In questo le foglie hanno troppo sofferto; in quello si vede come prevalga l'acanto; ma dall'interno sporgono in fuori più lunghe, al disopra dell'orlo superiore del tamburo, ampie, grosse e polpose foglie palustri (tav. VIII). Su questo rivestimento del fogliame sono sparse qua e là piccole figure di putti (Amorini) e di vari animali, rese di tutto tondo; ma disgraziatamente, nelle condizioni attuali della scultura, sono mal conservate e di talune rimangono appena le tracce. Cominciando da sinistra, si osserva per prima una piccola tartaruga; e poi un puttino, inginocchiato e chinato in avanti, in atto di afferrare

[1] La linea CD nel disegno (fig. 2) indica la direzione della tassellatura.

[2] Da notarsi che sull'ultimo pilastrino a destra, presso l'avancorpo, non c'è il delfino per mancanza di spazio, e che invece il pilastrino a sinistra della nicchietta isolata, che sembra sia quello che seguiva immediatamente dopo l'avancorpo, è intero ed ha la figura del delfino

la coda di una lucertola.[1] Appresso, al di sopra della quarta nicchia, segue un tratto più danneggiato del consueto, ove, oltre alle fratture naturali, si notano delle scalpellature che farebbero pensare a un lavoro di antico restauro. Poco più oltre, in corrispondenza della quinta e della sesta nicchietta, giace la parte inferiore — poco più delle gambette — di un altro puttino, seduto, rivolto in avanti verso l'orlo della base; alla sua sinistra si osserva la coda forse pure di una lucertola, e davanti a lui una lumaca. In corrispondenza della settima nicchia, poco più dell'impronta di un granchio; e sopra l'angolo formato dall'avancorpo, una rana. Sul detto avancorpo, disposta nel centro della foglia dianzi nominata, si erge la parte inferiore di una figura virile che esamineremo meglio in seguito; ma immediatamente appresso si ritorna allo stesso genere di motivi; anzi è a notarsi che da quest'altra parte, mentre la corrispondente zona del tamburo è assai più danneggiata del solito, viceversa è in migliori condizioni quella della massa conica, specialmente perchè vi si è potuto riattaccare un frammento di considerevole grossezza e in eccellente stato di conservazione (tav. VII). In questo punto dunque, e al di sopra dell'ultima nicchietta rimasta, come prima figura e più vicina all'orlo, si incontra una lumaca; e più a destra, la impronta (con tre delle zampette perfettamente conservate) di una lucertola. Più indietro ancora un puttino, quasi sdraiato di fianco e appoggiato al pendìo retrostante, in atto di allungare un braccio sul dorso di una serpe che sbuca per metà tra le foglie di acanto; (gli mancano gran parte del braccio destro e le ali, i cui avanzi sulle spalle sono riconoscibilissimi); mentre più in su, e nella stessa direzione, vedesi strisciare pacificamente una terza grossa chiocciola.

Naturalmente, anche il resto della base, ora mancante, doveva contenere tutt'in giro altre figure consimili; e con ogni probabilità qualche cosa di analogo doveva trovarsi qua e là anche in altre parti dell'opera, e certo con delle varianti nella scelta della fauna, come si desume dalla presenza, tra i frammenti sparsi, di certe specie animali che nel blocco principale non trovano riscontro. Infatti, oltre a due lumache, del genere e presso a poco della grossezza di quelle già viste, a un secondo granchio[2] e a una lucertola, si notano: tre schegge, comprendenti ciascuna un frammento di foglia con sopra una specie di grosso moscone o cicala che sia; una piccola scheggiolina con un formicone; un'altra scheggia con un insetto che sembra una zecca; e ancora un frammento di foglia, che, dal di sotto, presso l'orlo che tende ad accartocciarsi, porta una certa cosa informe che sembra l'avanzo pure di un insetto; e non so se al regno animale debba altresì ascriversi quello di una

[1] Al puttino mancano il braccio sinistro e gran parte delle spalle, che sembra fossero alate; la lucertola è priva della testa e di un grosso tassello della coda, della quale la punta è rimasta nelle mani del puttino.

[2] Le tracce di questo secondo granchio si osservano nello scheggione informe, su menzionato, pertinente alla massa conica.

figura con segmenti a raggiera che lo stesso frammento porta dalla parte superiore (fig. 3).

Tra i frammenti, soltanto la punta di un'ala può riferirsi alla figura di uno degli altri grifoni adornanti gli avancorpi; ma figure analoghe, di maggiori o minori dimensioni, devono aver decorato altre parti del monumento, come risulta da rottami

Fig. 3. Frammenti di sculture trovate insieme alla base Patrizi.

scolpiti, ove talvolta esse appariscono associate a motivi vegetali di varia specie: la protome, infatti, di un grifo è rappresentata come sbocciante fuori dal centro di un rosone; un'altra, di minori dimensioni, apparisce come circondata da volute; e una terza, più piccola ancora, è attaccata a un tronco cilindrico, di lavoro abbozzato, per essere inserita in una determinata incavatura (fig. 4).

Si è detto che sopra l'avancorpo di destra si erge la parte inferiore di una figura virile. Essa comprende le gambe con le anche al di sotto dei glutei, ed è alta allo stato attuale m. 0,32. Di una snellezza straordinaria e in atteggiamento rigido con le gambe

serrate, si solleva sulle punte dei piedi; indossa, a quanto pare un mantello che, affibbiato sull'omero destro, le scendeva davanti al petto, e dietro le spalle fin sotto ai polpacci. Ha nude le gambe, ma i piedi chiusi in un paio di eleganti calzari dalle suole sottili e flessibili, ornati tutt'intorno da un fregio a spirale ricorrente e stretti con nastri annodati a farfalla. La collocazione presso a poco sul centro del corpo avanzato e la rigidezza dell'atteggiamento fanno pensare senz'altro a una figura che servisse da telamone. In questo caso, evidentemente, un'altra simile dobbiamo supporne come *pendant* dall'altra parte, sull'avancorpo corrispondente; ed è molto attendibile che a questa seconda figura appartengano un frammento, comprendente

Fig. 4. Frammenti di sculture trovati insieme alla base Patrizi.

un tassello delle due gambe, e un segmento del torso con svolazzo di panneggio ottenuto da sette pezzi riattaccati (fig. 5). Quest'altra figura apparisce diversamente abbigliata dalla precedente. Aderente al suo fianco sinistro, insieme allo svolazzo del panneggio, sta l'avanzo di un girale. Ben tosto ci sapremo render ragione di questo particolare; ma intanto è bene avvertire che, se di essa è probabile la collocazione, assai problematica è quella di una terza, di cui rimane il torso, rotto in tre pezzi, ora ricongiunti, e che d'altro canto mostra, quasi, le stesse dimensioni e senza dubbio la stessa maniera di lavorazione (fig. 6). Indossava una specie di tunica, cinta ai fianchi per mezzo di una cordicella e ricca di piegoline che ora, dalla parte anteriore specialmente, sono del tutto scheggiate e appianate; le braccia mancano,

ma dal ritmo delle spalle e dalla linea delle fratture, si desume come il sinistro, per quanto non aderente al fianco, fosse per lo meno fino al gomito alquanto abbassato, mentre il destro doveva esser levato in alto. Ripeto, la collocazione di questa terza figura, è molto problematica;[1] e non so se pure a queste tre o a qualche altra ancora appartengano alcuni frammenti: di una testa, di alcune braccia, di una piccola mano e anche di panneggio (fig. 7).[2] Ma passiamo a un gruppo di non meno incerta destinazione. Tra le solite schegge, sono stati rinvenuti due piccoli busti virili, ignudi, quasi del tutto simili; di uno si è trovata anche la testa, l'altro è rimasto acefalo (fig. 8).[3] Dalla capigliatura lunga e sconvolta del primo, e dalle foglie a squame che in tutti e due si stendono al di sopra del petto e dell'addome e sulle braccia, si riconoscono per due Tritoni, rappresentati in atteggiamento molto movimentato e a ritmo contrapposto. Sempre considerato che la qualità del marmo e lo stile del lavoro corrispondono a quelli degli altri pezzi, e che i bustini in parola non sono accidentalmente spezzati, ma appositamente tassellati alla vita, e presentano, l'uno, l'avanzo di un pernio, l'altro, il buco relativo, è evidente

Fig. 5. Frammenti di statuetta trovati insieme con la base Patrizi.

[1] Se la presenza della ottava nicchietta, oltre l'avancorpo di destra, in continuazione della fascia circolare del tamburo non rendesse quasi indubbio che anche dalla parte opposta la base avesse la stessa conformazione che si osserva dalla anteriore, si potrebbe formulare l'ipotesi che da quella parte avesse diverso aspetto; che cioè tutta l'opera fosse condotta subordinatamente a una sola veduta e che perciò dall'altra parte fosse possibile supporre altre figure telamoniche, non sapremmo come disposte; tanto più in quanto che è fuor di dubbio che una veduta principale, cioè più curata nella lavorazione, ci fosse, e che corrispondesse appunto alla parte a noi conservata. E non si può, poi, escludere l'ipotesi che abbiamo da fare con l'unico (o quasi l'unico) rimasuglio di un'altra base consimile, che sia andata del tutto distrutta o perduta.

[2] Del primo non rimane che una scheggia informe, che misura 85 mm. di lunghezza e nella quale si osservano delle ciocche di capelli, e sotto ai capelli una strisciolina della faccia e, sopra, due gambi, accoppiati, di ramoscelli con alcune bacche e qualche foglia non che un buon svolazzo di orlo; ed ecco l'elenco degli altri: *a*) frammento di braccio nudo della regione del gomito; *b*) frammento della parte superiore di un braccio nudo; *c*) tassello di braccio nudo; *d*) frammento di avambraccio nudo; *e*) frammento di avambraccio con aderente la pala di un remo; *f*) frammento di braccio panneggiato; *g*) frammento di braccio; *h*) frammento di una piccola mano sinistra; *i*) frammento pertinente all'omero destro di una statuetta panneggiata.

[3] Il primo è alto m. 0,11; il secondo m. 0,085.

come essi pure appartenessero alla stessa opera e consistessero nelle sole protomi inserite come finimento di una qualche ornamentazione. Aggiungansi due piccoli torsi, che, per altro, nè per il soggetto nè per le proporzioni hanno alcun che in comune coi precedenti, e vanno qui ricordati solo per completare la serie delle figurine umane di cui non è possibile accertare la destinazione precisa; le parti conservate di ciascuno quasi si corrispondono, ma sono di dimensioni differenti;[1] entrambe le figurine portano il braccio sinistro ripiegato al petto, sorreggendo con le mani degli oggetti irriconoscibili; sono entrambe nude, ma non si distingue se la maggiore abbia qualche lembo di panneggio al disotto della vita dalla parte del fianco destro, mentre è certo che la più piccola porta delle sottili funicelle attorno alle braccia.

Fig. 6. Torso di statuetta trovato insieme alla base Patrizi.

Non so se altri quattro frammentini si debbano comprendere, o no, in quest'ultima serie.[2]

E ora veniamo a quella che è forse la parte più singolare e più caratteristica del monumento: ho detto, accennando al frammento di girale attaccato al fianco di uno dei torsi visti più sopra, che ci saremmo resi ragione di questo particolare; infatti, accanto alla figura in piedi sull'avancorpo della base, dalla parte interna si osservano due fiori contrapposti e tenuti insieme da una voluta che li stringe come in un nodo. La voluta è rotta e non sappiamo come continuasse; ma ci rimangono parecchi altri frammenti che, se non bastano per tentare una ricostruzione, tuttavia ci permettono di farci un'idea del genere di ornamentazione che riempiva gli spazi tra le due figure telamoniche e la massa conica e il tronco della base (fig. 9). Si tratta cioè di un vero lavoro a traforo, a decorazione floreale, con girali spiraliformi terminanti generalmente con fiori. Poichè il lavoro è eseguito dalle due parti, così i fiori, per esser visibili sì dall'una che dall'altra, sono sempre doppi, come i due dianzi osservati. Tra i girali stavano sparsi in gran numero varî uccellini, graziosamente e svariatamente disposti. Se ne conservano cinque, due dei quali rappresentati in atto di insidiare ciascuno

[1] Il maggiore è alto 60 mm.; il più piccolo 50.

[2] Essi consistono in due avambracci con le mani; in un braccio senza mano e in un piccolo omero sinistro con la parte superiore del braccio.

una farfalla, posata o più in basso o di fianco. Ma poichè, per quanto eseguiti da entrambe le parti, quella anteriore fu maggiormente curata, così si osserva che anche le figure degli uccellini, generalmente, dall'un dei lati sono più rifinite che dall'altro. Sembrano dei passeracei, epperò si può dire che siano riprodotti presso a poco alla grandezza naturale.

Ma insieme a questi frammenti, sulla cui destinazione non cade ombra di dubbio, se ne son trovati degli altri che formano un piccolo gruppo a sè (fig. 10): si tratta comunque di un lavoro molto affine, egualmente eseguito a traforo, ma che presenta

Fig. 7. Frammenti di sculture trovati insieme alla base Patrizi.

delle differenze essenziali; e cioè: proporzioni molto più piccole; motivi ornamentali — si noti l'avanzo di una palmetta — diversi; lavorazione soltanto da una sola faccia. Ora, che anche quest'altra ornamentazione appartenesse alla stessa opera, è più che probabile, sempre in base, più che alla identità del marmo e al fatto che i suddetti frammenti furono trovati insieme al resto, alla affinità stilistica. Ma evidentemente doveva esser collocata in tutt'altro posto e in modo da esser veduta da un sol lato.

Ecco, in complesso, le parti più notevoli e più caratteristiche del monumento. Di una quantità di altre piccole schegge — veri e propri frantumi — non vale la pena di tener conto.

E ora una prima questione. Che cos'era? Si è pensato a un candelabro e ho sentito anche fare l'ipotesi di una fontana. L'idea della fontana sarebbe suggerita dalla presenza delle Nereidi tra le onde marine e degli ippocampi, dall'ornamentazione a figure di delfini e soprattutto da quella parte della fauna propria di luoghi

acquitrinosi o umidicci: granchi, ranocchi, lumache. Che si trattasse di una fontana con acqua zampillante, è da escludersi in modo assoluto: non solo manca ogni indizio di conduttura (il grosso buco perpendicolare del centro non attraversa la base fino al fondo, ma si arresta a una ventina di centimetri dal piano di posa); ma non è supponibile che l'acqua — se mai a contatto dell'acqua il nostro marmo

Fig. 8. Frammenti di sculture trovati insieme alla base Patrizi.

si fosse trovato — non avrebbe lasciato le sue caratteristiche tracce visibili; invece la freschezza e il candore della superficie nelle parti ben conservate è tale da non ammettere dubbi. Con questo, per altro, non è confermata l'ipotesi del candelabro, come non è possibile accertare qualunque altra se ne avanzi; giacchè, per via di congetture, con lo stesso grado di verisimiglianza si potrebbe pensare a molte cose: per esempio, sempre escludendo l'idea della fontana zampillante, si potrebbe pensare a una forma decorativa di vasca con bacino superiore, oppure a un grande vaso marmoreo, il cui piede fosse fiancheggiato dalle figure telamoniche; oppure a una specie di trapezoforo, sorreggente una tavola di marmo o di altro materiale

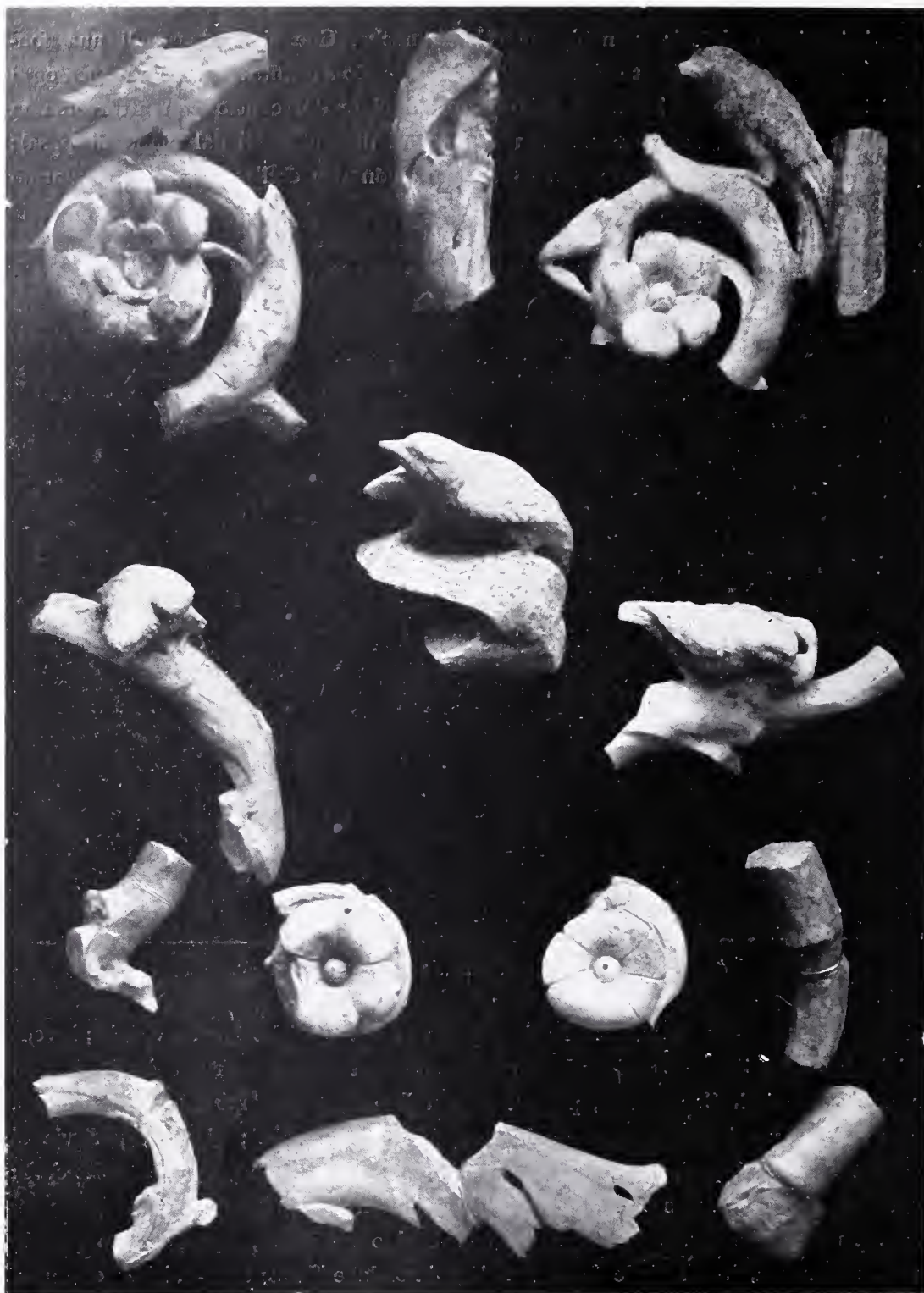



Fig. 9. Frammenti di sculture trovati insieme alla base Patrizi.
(Fotografia Faraglia).

nobile, il cui orlo inferiore — chi sa? — fosse adorno di quel fregio a traforo, di cui ci son pervenuti i pochi frammenti più sopra ricordati, disposti a guisa di frangia. Ma poichè, come si vede, qui siamo nel mero campo delle ricostruzioni a fantasia, che non possono avere alcun valore, il meglio è non insistervi. Quello, in ogni modo, che possiamo ammettere con una certa sicurezza è che la nostra base non poggiasse

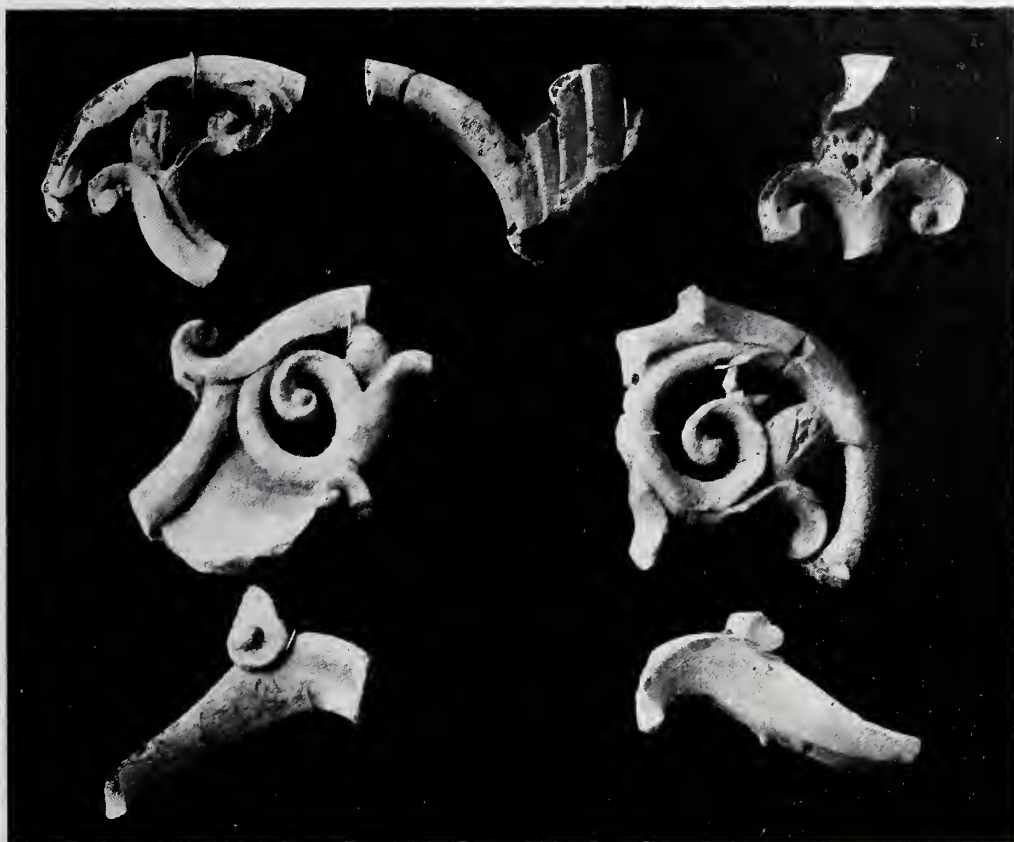



Fig. 10. Frammenti di sculture trovati insieme alla base Patrizi.

direttamente a terra, ma che stesse alla sua volta sopra una specie di plinto, forse abbastanza elevato, di maniera che le ricche e delicate sculture fossero, oltre che poste bene in evidenza, anche e soprattutto preservate dai facili danneggiamenti.

Non conosco altre opere che si possano mettere a riscontro diretto con questa. Pertanto, come in tante altre produzioni dell'arte decorativa, qui pure osserviamo il concorso di motivi essenzialmente architettonici e di motivi prettamente ornamentali tratti dal mondo animale e vegetale. Il tamburo con la sua fascia suddivisa in tanti reparti come in altrettanti quadretti distinti l'uno dall'altro dai brevi e larghi

pilastrini. non tanto ricorda il sistema dei triglifi e delle metope, quanto — in vista appunto della conformazione circolare — quel certo genere di edifizi di forma rotonda, che specialmente nel mondo romano ebbe ampia e svariata applicazione. Forse m'inganno, ma non posso tacere che il monumento, in particolar modo, che mi torna in mente innanzi alla base Patrizi è il *Tropaeum* di Adamklissi, del quale essa, sebbene in proporzioni ridottissime, ricorda la forma circolare, il fregio a riquadri e in certo qual modo anche la massa conica sovrapposta. [1] Ma la base Patrizi presenta anche due sporgenze laterali, sormontate ciascuna da una figura telamonica, cioè i due avancorpi corrispondenti senza dubbio a conforme struttura dell'opera dalla sua parte superiore. Il concetto è anche qui essenzialmente architettonico, come quello in genere delle cariatidi; se non che si discerne come esso, con ogni probabilità, sia passato attraverso la trafila di altre arti, forse anche della pittura decorativa; anzi, se consideriamo la esagerata sveltezza delle figure telamoniche non possiamo non ricordarci delle stesse bizzarrie che Vitruvio deplorava nella pittura murale. [2]

Quanto al genere della decorazione floreale resa a traforo, compresa complessivamente fra due figure umane rappresentate di tutto tondo, essa per un momento potrebbe richiamarci alla mente, per esempio, i ricchi acroteri sui fastigi del tempio di Aphaia in Egina, fiancheggiati ciascuno da due statuette di *korai* (fig. 11); [3] e conseguentemente farci supporre che un simil genere di decorazione architettonica, perpetuata e sviluppata attraverso i tempi, avesse potuto suggerire in epoche posteriori l'idea di un'analoga applicazione anche in opere puramente decorative; ma quelli di Egina sono esempi troppo lontani e, per quanto ci è dato di sapere, nel loro genere troppo isolati: l'acroterio di Sunio, nel Museo Nazionale di Atene, [4] e quello di Apollonia (Epiro) al Louvre [5] non sono lavorati *a giorno*, ma a rilievo; [6] mentre fra le decorazioni ovvie nelle stele attiche si incontrano, sì, dei fogliami e dei girali resi quasi di tutto tondo; ma, comunque, questi fogliami e questi girali sono sempre lavorati da una sola faccia. [7]

Visto che le analogie strettissime ci mancano, prescindiamo per un momento dalla particolarità del lavoro a traforo e consideriamo la decorazione della base Pa-

[1] Durm, *Handbuch der Architektur*, II, 2 (*Baukunst der Etr. Bauk. der Röm.*, 2ª ed.), pag. 734 seg. fig. 805.

[2] *De archit.* VII, 5.

[3] Furtwaengler, *Aegina*, tav. 48-55; cfr. pp. 279-295 (Fiechter); Furtwaengler, *Die Aegineten der Glyptothek König Ludwigs I*, tav. XII.

[4] Fiechter, presso Furtwaengler, *Aegina*, p. 293, fig. 248.

[5] Fiechter, op. cit., p. 294, fig. 249.

[6] Il Fiechter (op. cit., p. 294), come esempi di lavori *a giorno* ricorda gli avanzi di palmette trovati presso il tempio di Locri (Petersen, *Tempel in Lokri*, in *Röm. Mitteil.* V, 1890, pag. 201) e quelli di girali rinvenuti presso il tempio di Giunone ad Agrigento (Koldewey-Puchstein, *Die griech. Tempel in Unteritalien und Sicilien*, pag. 170).

[7] A. Brueckner, *Ornament und Form der attischen Grabstelen*, Strassburg, 1886, tav. I; Conze, *Die att. Grabreliefs, passim.*

trizi nello schema del suo insieme, che è tutto un sistema di girali ramificantesi in un piano, racchiuso fra due figure telamoniche laterali. Già per se stessa, la decorazione a girali resi in rilievo è delle più comuni che si conoscano;[1] ma per portare un esempio calzante il più che possibile al caso nostro, ricordo i due trapezofori Del Drago, illustrati dall'Uggeri:[2] la decorazione consiste in un nascimento di foglie da cui si diparte, simmetricamente disposto, un simile sistema di girali terminanti a fiorami; tra i girali stanno degli uccelli e qualche lucertola; il tutto è compreso fra le figure telamoniche di due Sileni (fig. 12). Il concetto informatore, in fondo, è lo stesso di quello a cui è inspirata la conformazione della nostra base: infatti, immaginiamo che lo sfondo fra i girali fosse soppresso e la stessa decorazione invece che a rilievo fosse eseguita a traforo, e allora avremmo un'opera affine a quella della base Patrizi; immaginiamo la decorazione della base Patrizi eseguita a doppio rilievo, e avremmo un'opera che ricorderebbe la decorazione di un trapezeforo lastriforme o di alcun che di simile. Per altro, anche prescindendo dagli acroteri di Egina, l'idea dei girali traforati non è nuova: qualche *lekythos* funeraria attica in marmo ce ne dà già l'esempio;[3] e dal fatto poi che nella maggior parte dei casi l'ornamentazione a volute, a fogliame e a figure dei manichi in queste *lekythoi* non è eseguita a traforo, bensì a rilievo, con gli interstizi pieni,[4] si ha una riprova luminosa di quanto si è osservato a proposito dei trapezofori Del Drago in confronto con la base Patrizi.

Fig. 11. Acroterio del tempio di Aphaia in Egina. Da Furtwängler, *Die Aegineten*, tav. XII.

Non ci può esser dubbio, che — dovunque si abbia a cercare l'origine prima dei motivi — questo genere di lavorazione a traforo dipenda direttamente dai lavori in metallo; osservazione questa che va estesa a quelle delle *lekythoi* attiche, di cui ho parlato, che mostrano delle indiscutibili analogie; si vegga il bell'esemplare, che qui

[1] Sull'ornamentazione a girali nell'età ellenistica e romana, cfr. A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893, pagina 233 segg.

[2] *Trapezofori del marchese Del Drago*, Roma, 1831, tav. I-IV.

[3] A. Conze, *Die att. Grabreliefs*, III, 2, tavola CCCLXVIII.

[4] Conze, op. cit., III, 2, tav. CCCLXV, CCCLXVII-LXXV. Notevoli ancora gli esempi in cui le stesse *lekythoi* sono rappresentate a rilievo: Conze, op. cit., III, 1, tav CCLXXXIII-LXXXVI, CCLXXXVIII-XC.

si riproduce (fig. 13), esistente nel Museo Nazionale di Atene.[1] Ma l'esempio di gran lunga più cospicuo, non soltanto per l'affinità della decorazione, ma pure e principalmente perchè si tratta di un lavoro in metallo vero e proprio, è quello del tripode in bronzo con le Sfingi isiache del Museo Nazionale di Napoli (fig. 14).[2]

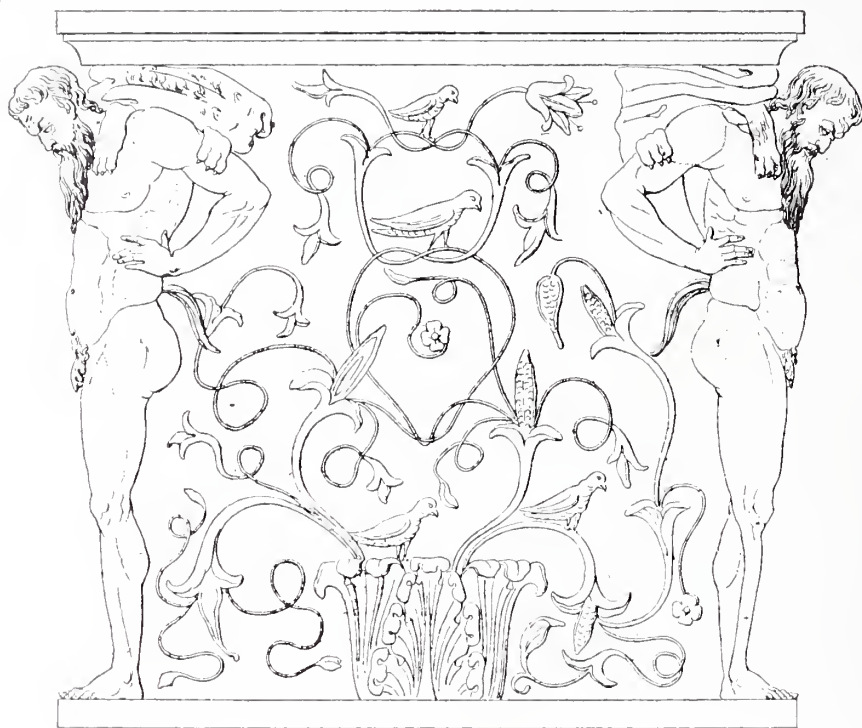



Fig. 12. Trapezoforo.
Da Uggeri, *Trapezofori el Marchese del Drago*, tav. II.

Per quanto poi singolare sia l'insieme dell'opera, altrettanto evidente è la derivazione dei diversi elementi che la compongono. Non ho bisogno di insistere an-

[1] Al dott. Aurigemma, che me n'ha inviato la fotografia, esprimo i più vivi ringraziamenti. Un altro molto somigliante è riprodotto in COLLIGNON-BAUMGARTEN, *Gesch. der griech. Plastik*, II, pag. 399 seg., fig. 191.

[2] PIRANESI, op. cit., I, tav. 44; MAU-KELSEY, *Pompeii, its life and art*, pag. 396, fig. 191. Cfr. PERNICE, *Der Dreifuss « aus dem Isistempel » in Pompei*, in *Jahrbuch des Inst.*, XXIII, 1908, pag. 107 e segg. Accanto al tripode da ricordarsi i due rami in bronzo a doppia voluta trovati insieme all'*Efebo* di Pompei, che sembra fossero adattati alle sue mani (A SOGLIANO, *Monum. ant. dei Lincei*, X, 1900, pag. 645 e segg., fig. 2 e 5; O. BENNDORF, *Jahreshefte des oest. arch. Inst.*, IV, 1901, pag. 175 e seg., fig. 188 e 189). Volendo poi degli esempi di lavori in metallo, che cronologicamente più si avvicinino agli acroteri di Egina, si possono ricordare alcuni pezzi di ornamentazione di oggetti in bronzo rinvenuti in Olimpia (FURTWAENGLER, *Olympia*, IV, *die Bronzen*, tav. XLIII, n. 765, 768, 769, 771-73; tav. L, n. 826, 827, 840; tav. LIV, n. 899; tav. LV, n. 925); e le ornamentazioni di alcuni tripodi in bronzo di tipo greco-orientale (L. SAVIGNONI, *Di un bronzetto arcaico dell'Acropoli di Atene*, ecc., in *Monum. ant. dei Lincei*, VII, 1897, pag. 290 e segg., figg. 2 [cfr. 28], 3, 25).

Fig. 13. *Lekythos* in marmo del Museo Nazionale di Atene.
(Fotografia Rhomaidis).

cora sul motivo dei girali; e quanto al resto, le figure telamoniche con il loro atteggiamento rigido, a gambe serrate, sebbene in sè di stile libero, ricordano tuttavia quelle arcaizzanti che si incontrano adottate per lo stesso scopo; [1] e gli Amorini scherzanti con le lucertole o con le serpi, sia dal punto di vista del concetto sia da quello formale, si rivelano come una vera discendenza delle analoghe creazioni anteriori particolarmente dell'età ellenistica.[2] Le Nereidi sugli ippocampi, pur con la particolarità di essere parzialmente panneggiate, ci richiamano a quelle tante figure consimili che conosciamo anche dalla statuaria, ma che assai più abbondantemente si incontrano in lavori a rilievo, come sarcofagi e fregi. [3] Lo stesso si dica dei Tritoni, dai corpi muscolosi e dall'atteggiamento movimentato; [4] mentre quelle altre Nereidi, emergenti a mezzo busto tra le onde marine, derivano evidentemente dal tipo pittorico dell'Afrodite Anadiomene.

Fig. 14. Tripode in bronzo del Museo di Napoli.
Da Mau-Kelsey, *Pompeii, its life and art*, fig. 191.

> . . . madidos siccat digitis Venus uda capillos
> Et modo maternis tecta videtur aquis

Ovidio cantava, [5] certo avendo fissa nella mente l'immagine della dea quale era stata concepita dalla fantasia di Apelle, [6] e che chi sa quante copie e riduzioni in pittura e in plastica avevano già resa popolare.[7] E certamente un effetto di questa popo-

[1] Si guardino ad esempio le figure analoghe nelle pitture murali della Farnesina, al Museo delle Terme.

[2] Cfr. i miei *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, I, pag. 74 segg.

[3] *Saggi*, I, pag. 142 segg.

[4] *Saggi*, I, pag. 147 segg.

[5] *Trist.* II, 527 e seg. Ma che del resto la stessa immagine fosse ovvia anche nella concezione delle Nereidi, si desume dai versi di Catullo (LXIV, 16-18):

> *Illa, atque haud alia, viderunt luce marinas*
> *Mortales oculis nudato corpore Nymphas*
> *Nutricum tenus extantes e gurgite cano.*

Cfr. G. Perrot, *Une statuette de la Cyrenaique et l'Aphrodite Anadyomène d'Apelle*, in *Monum. Piot*, XIII, 1906, pag, 128.

[6] Giusta la congettura, molto fondata, di O. Benndorf (*Bemerkungen zur griechischen Kunstgeschichte*, in *Ath. Mitteil.*, I, 1876, pag. 45 segg. Cfr. A. Furtwaengler, *Aphrodite Diadumene und Anadyomene*, in *Monatsberichte über Kunstwissenschajt und Kunsthandel herausgegeben von* Hugo Helbing, I, 1901, pag. 177 segg. citato dal Perrot, scritto cit., pag. 117, segg.).

[7] Delle riduzioni in plastica abbiamo la prova nelle numerose statuette dello stesso tipo che ci son perve-

larità è stata la trasformazione della stessa immagine in un grazioso motivo dell'arte ornamentale.

Ma ciò che poi di notevole apparisce, insieme alla ingegnosa distribuzione di tanto esuberante ricchezza e varietà di motivi, è la singolare esecuzione del lavoro, non eccessivamente curata là dove dimensioni maggiori non esigevano una scrupolosa raffinatezza, oltremodo minuziosa invece fin nei minuscoli particolari, quando la naturale piccolezza degli oggetti ha richiesto uno speciale trattamento. Si può dire, per questo, che la finitezza della esecuzione è inversamente proporzionale alle dimensioni delle singole parti: piuttosto andante nelle figure telamoniche, dal panneggio rigido e angoloso; curata abbastanza nella musculatura rispettivamente dei Tritoni agili e robusti e dei paffuti Amorini; mirante più all'effetto pittorico e quasi illusionistico delle forme che alla verità plastica nella modellatura delle Nereidi e degli ippocampi, in alto rilievo, anzi quasi di tutto tondo; insuperabile per naturalismo nella rappresentazione dei piccoli esseri tratti dalla fauna reale, quali gli uccelletti, le lucertole e la serpe, le lumache e la tartaruga, la rana, le cicale, la zecca, le farfalle, la formica. Ma tutto ciò, bene inteso, in riguardo alle parti figurate del monumento; giacchè le belle foglie di acanto in ispecial modo, tra i motivi floreali, sebbene ampie e grandiose, sono trattate con una finezza e una delicatezza straordinaria.

Un'ultima questione è quella riguardante l'epoca a cui la base Patrizi deve ascriversi. A precisarne esattamente la data non c'è molto da sperare che possano concorrere elementi esteriori, come, ad esempio, le iscrizioni dei tubi aquari in piombo e i bolli dei mattoni, rinvenuti negli sterri medesimi e anche prima, [1] oppure le monete, [2] non soltanto per la ragione che la zona degli scavi è troppo vasta perchè non sia da escludere *a priori* che tutti gli avanzi di antiche costruzioni e di vari manufatti e gli oggetti sparsi stiano in istrette relazioni tra di loro, ma ancora perchè questi oggetti notoriamente appartengono a epoche diverse.

Perciò il maggiore assegnamento non possiamo farlo che sul criterio stilistico. A prima vista sorprende la grande affinità che corre specialmente tra il fogliame di essa (le foglie di acanto) e quello dell'*Ara Pacis Augustae;* se non che l'insieme della fauna, più ricca e più svariata, con la presenza di specie che nel monumento augusteo non si riscontrano, trova maggiori analogie in opere più recenti. Sotto questo rispetto, si può dire che il nostro marmo si accosta un po' più alla base del

nute; anzi il FURTWAENGLER credeva che simile riduzione fosse avvenuta la prima volta poco appresso la creazione dell'originale in pittura (scritto citato in *Monatsberichte;* cfr. PERROT, scritto cit., p. 120).

[1] Per alcune fistole aquarie, trovate in precedenza nella V. Patrizi, veggasi R. LANCIANI, *Silloge epigrafica aquaria*, n. 369 e *Bull. della Comm. arch. comun.*, 1886, p. 102 seg., n. 1148, 1149, 1156; C. I. L. XV, n. 7382.

[2] Da ricordarsi il tesoretto comprendente un gran numero di monete d'argento. (*Not. d. scavi* 1908 pag. 173 e seg.).

Toro Farnese, — in quanto questa sembra sia stata elaborata nella copia dell'età antoniniana, [1] — che non all'*Ara Pacis*; mentre poi un indizio per un più sicuro orientamento è probabile che si debba riconoscere in alcuni dei piccoli avanzi staccati, piuttosto che nel pezzo principale, e precisamente in quelli ove si osserva il motivo della protome di un grifo sbucante fuori dal centro di un fiore o avvinto nel nodo di una voluta; motivo che indurrebbe a ricollegare la base Patrizi con opere del genere, per esempio, del lastrone del Foro Romano (presso la Basilica Emilia), decorato a rilievo con nascimento di acanto e girali terminanti a protomi di mostri, [2] oppure del ricco pilastro esistente nella cripta di San Pietro. [3] La Strong attribuisce queste sculture all'età dei Flavi; e per conto mio, fino a prova contraria, [4] ritengo tale data sufficientemente attendibile.

Roma, dicembre 1908.

GIUSEPPE CULTRERA.

[1] FR. STUDNICZKA, *Der farnesische Stier und die Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, XIV, 1903, p. 170 segg. Cfr. W. KLEIN, *Gesch. der griech. Kunst*, III, p. 216 e segg. Ho già manifestato altrove (*Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, I, p. 178, nota 3) la mia avversione ad accogliere il concetto dello STUDNICZKA, secondo il quale non solo nel *Toro Farnese* bisognerebbe riconoscere una copia romana (probabilità questa, rispetto alla quale devo dire che ora nutro meno dubbi di prima), ma nient'altro che un radicale rifacimento dell'opera dei due artisti di Tralles, tali e tante essendo le parti del gruppo attuale che egli attribuisce all'opera del copista; per altro aggiungevo che una simile ipotesi in parte non mancherebbe di un serio fondamento qualora venisse confermata l'opinione di E. HERKENRATH (*Eine Statuengruppe der Antoninenzeit*, in *Athen. Mitteil.* XXX, 1905, p. 245 e segg.), che un certo tipo di figura muliebre, panneggiata, riprodotto, anche dall'*Antiope* del *Toro Farnese*, non possa riferirsi a un'epoca anteriore agli Antonini. Ma ecco che ora è il caso di segnalare, tra le sculture del *Mausoleo* di Alicarnasso, un torso muliebre, riprodotto nello studio dell'AMELUNG che si pubblica in questo stesso volume (p. 104, fig. 9), torso che l'autore giustamente riconnette con la statuetta di Lowther Castle (p. 105, fig. 10) e che, quanto al panneggio, concorda perfettamente con quello delle figure raccolte dall'HERKENRATH. Dopo ciò, cade l'ipotesi di costui che il panneggio in questione non sia anteriore all'epoca degli Antonini.

[2] E. STRONG, *Roman sculpture*, tav. XXXVI, pag. 126 seg.

[3] STRONG, op. cit., tav. XXXVII, p. 127. Cfr. *Wiener Vorl.*, IV, 10; BRUNN, *Kleine Schriften*, I, p. 64 e segg., fig 22-24.

[4] A questo riguardo, cfr. STUDNICZKA, presso STRONG, op. cit., p. 127 (nota).

IL DISCO DI PHAESTOS

CON CARATTERI PITTOGRAFICI.

(Tav. IX-XIII).

I. — Luogo e circostanze del trovamento.

Con la campagna del 1903 i confini del palazzo di Phaestos si credettero delineati nelle linee fondamentali.[1] A nord-est il quartiere privato si vedeva terminare colla parete settentrionale del vano 88 e col muro ad esso normale che fiancheggia ad est il corridoio 87[2] (tav. IX, 1, *A*). L'angolo esterno, limitato da tali muri, era occupato da rocce calcaree,[3] sopraelevate in modo che i muri suddetti si appoggiano ad esse, ma digradanti con ripido pendìo verso nord. In tutto il rimanente tratto dell'acropoli, da queste rocce fino all'orlo settentrionale e orientale, si stendeva invece un'ampia lingua di terra di riporto (m. 50 × 9 circa) sotto la quale, fin dall'inizio dell'esplorazione di Phaestos, sospettammo che potessero celarsi antiche costruzioni.

I primi pozzi di saggio aperti colà nel 1900-1901 incontrarono avanzi di antiche mura d'epoca non bene precisabile, ma, per la suppellettile ad esse unita, riferibili ad epoca ellenistica.[4] Un saggio più ampio si praticò nel 1903, quasi nel mezzo della suddetta zona di terreno, ed ivi, essendo molto maggiore la profondità, si scoprirono costruzioni ben più antiche (un pilastro quadrangolare e una base di colonna in calcare, un pavimento a lastroni di gesso), unitamente a vasi dipinti interi e frammentarî appartenenti per la maggior parte alla fine del medio periodo minoico.[5]

Queste costruzioni minoiche per la sopraelevazione rocciosa alla quale poggiano, sono separate dal palazzo così nettamente, che non era possibile di crederle parte di esso; potevano tutt'al più rappresentare un annesso del palazzo o un fabbricato attiguo, come quelli che esistevano sulla china meridionale, ma soverchiate com'erano dai sovrapposti edifici posteriori, non ci parvero importanti a tal segno che il loro scavo si dovesse far precedere alla completa e minuta esplorazione delle interne parti del palazzo. Invogliavano tuttavia ad una ricerca più estesa il bel lastricato in

[1] Cfr. *Monumenti antichi della R. Accad. dei Lincei*, 1905, XIV, c. 323 e segg., e pianta alla tav. XXVII.

[2] *Mon. Ant.*, XIV, c. 379, fig. 27, e tav. XXVII.

[3] Queste rocce sono in parte friabili, di color rosso nell'interno, ed anche oggi forniscono un'ottima malta da costruzione che si chiama *astraki*.

[4] Uno di tali saggi, vicino al luogo dove fu trovato il disco scritto, vedesi indicato con la lettera *S* alla tav. X, 1.

[5] *Mon. Ant.*, XIV, c. 322 e segg., fig. 5.

gesso, il pilastro e la colonna, indizi chiari dell'importanza dell'edificio cui appartenevano, e più volte avevan fermato la mia attenzione alcune grosse lastre di argilla semicotta, specie di mattoni posti per ritto a breve distanza gli uni dagli altri, che si vedevano affiorare un poco ad oriente dell'angolo nord-est del vano 86 (tav. IX, 1, *C*). Pertanto nel corrente anno, allorchè compiuta quasi interamente la esplorazione, lo studio, e il rilievo della dimora principesca, ci volgemmo a chiarirne meglio i confini e ad esaminarne gli annessi immediati sulla stessa spianata dell'acropoli, una delle prime cure fu rivolta appunto ai ruderi sopra ricordati della regione nord-est.

Ricercando il proseguimento del lastricato in gesso, ad est del pilastro quadrangolare in calcare, scoprimmo nel pavimento una bacinella quadrata, donde si diparte un piccolo canale che potrebbe indicare la fronte di un portico. Contemporaneamente uno scavo nel luogo dove apparivano le lastre o mattoni di terracotta ci fece vedere che questi costituivano le pareti divisorie e il rivestimento interno di una serie di cinque piccolissimi vani rettangolari, allineati da ovest ad est e compresi entro una cerchia di muro a blocchi di calcare squadrati e connessi in modo irregolare (tav. X, 1, nn. 1-5; e pianta alla fig. 1). La destinazione di siffatti vani assai singolari, specie di fossette intonacate con fine stucco di calce, profonde quale più quale meno, ci restava oscura soprattutto per la mancanza di suppellettile associata, ma ad est della quinta fossetta vedevasi che doveva esisterne un'altra meglio conservata e dallo scavo di questa si poteva sperare qualche schiarimento. Così, nonostante l'avvicinarsi della stagione malarica, si decise di scavare fino al vergine tutto il tratto dalle fossette al pilastro e alla base di colonna con relativo lastricato in gesso, rimettendo alla successiva campagna l'esplorazione della rimanente zona di terreno, fino all'angolo nord-est dell'acropoli. Solo dopo tali ricerche sarà possibile completare la pianta definitiva dell'acropoli festia, che del resto il sig. Enrico Stefani ha già rilevato con la più scrupolosa precisione.

L'area esplorata nel 1908 nella regione nord-est dell'acropoli festia, misura m. 24 da est a ovest, sopra una larghezza massima di m. 8; ivi gli strati archeologici dalla tarda epoca ellenistica fino ad oggi rimanevano indisturbati.

Muri ed oggetti ellenistici cominciarono ad apparire a pochissima profondità. Tra i muri fondati su strati archeologici più antichi, ben se ne distingue uno che corre da ovest ad est, non sopra una linea continua, ma con sporgenze e rientranze simili a quelle dei muri esterni degli edifici minoici (tav. X, 1, *E* e pianta fig. 1). A differenza degli irregolarissimi muri minoici secondarii, questo si compone di blocchi di calcare a fronte squadrata, uniti a secco in file orizzontali, con rincalzo di piccole pietre negli interstizi più larghi. Più o meno normali si dipartono dalle sue facce, verso nord e verso sud, altri muri della medesima epoca e tutti passano

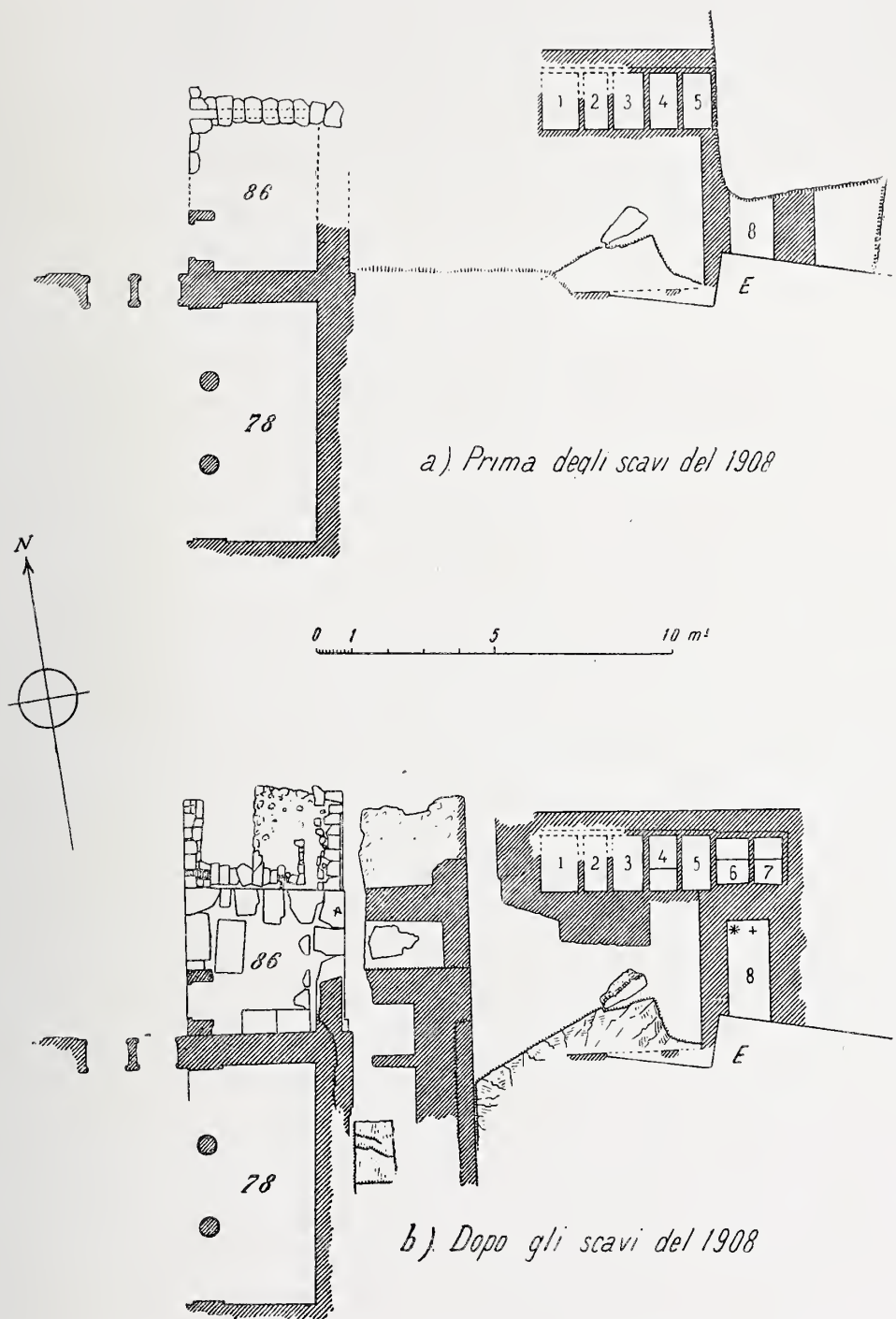



Fig. 1. Pianta della località dove fu trovato il disco.

E. Muro ellenistico; 1-7. Fossette;
8. Vano e ∗ punto dove si trovò il disco; + punto dove si trovò la tavoletta.

sopra, in differente direzione, a muri minoici. Le suppellettili concomitanti delle costruzioni ellenistiche sono dello stesso genere di quelle trovate nei saggi del 1900-1901;[1] consistono in embrici, tegole e grandi vasi non dipinti di argilla rossiccia grossolana, frammenti di *pithoi* con decorazioni stampate, frammenti di un vaso a corpo scanalato e d'una *hydria* ellenistica, tazze e lucerne di terracotta finissima verniciate dentro e fuori in nero lucente a riflessi metallici, fusaiole sferiche e cilindriche, pendaruole biconiche, ecc.

Le costruzioni di epoca minoica si ritrovano da ambedue le parti del lungo muro ellenistico est-ovest; consistono in grossi muri i quali, fondati sulla china rocciosa, scendono da sud a nord, paralleli e a breve distanza fra loro, formando con altri muri ad essi normali, un complesso di piccoli vani rettangolari (tav. IX, 2). Il livello dei pavimenti, a seconda dell'inclinazione della roccia, è più basso nei vani a nord che in quelli a sud.

Il muro del loro prospetto settentrionale, in cui sono praticati gl'ingressi, corre da ovest ad est, sul proseguimento del muro che cinge a nord le fossette rivestite di lastre d'argilla. Di queste ne abbiamo scoperte altre due sulla stessa linea delle cinque già note (tav. X, 2, nn. 6-7; e pianta fig. 1); sono, come le rimanenti, divise fra loro per mezzo di un lastrone di argilla, spesso cm. 18-20, hanno le pareti formate da lastroni simili e così alle pareti come sul pavimento conservano tracce d'un intonaco di calce bianca finissima. Le dimensioni variano da m. 1 × 1.50 circa per la più grande (n. 1), a m. 0.78 × 1.30 per la più piccola (n. 7) e la profondità (che non si può esattamente calcolare perchè delle fossette resta solo il fondo), di poco variava dall'una all'altra (profondità attuale della fossetta 7 cm. 60 circa).

Il solido muro che già si vide cingere tutt'intorno le fossette 1-5, sporgenti verso ovest dal nuovo edificio rimesso in luce, circonda e racchiude anche le fossette 6 e 7, collegandosi, a sud di esse, con due altri muri robusti i quali se ne dipartono normalmente e corrono paralleli fra loro fino a raggiungere il fianco roccioso dell'acropoli. Resta così in mezzo ad essi, contiguo alle fossette 6-7, un angusto vano rettangolare, di m. 2.80 (da nord a sud) × m. 1.15, privo affatto di porte, quindi accessibile solo dall'alto (tav. X, 2 e pianta fig. 1, n. 8).

I lastroni di terracotta impiegati nella costruzione delle fossette, per la qualità della loro argilla, per le dimensioni e per l'uso che ne vien fatto, ricordano i mattoni fittili trovati nei vani del palazzo primitivo di Phaestos vicini alla scalinata teatrale,[2] ed ancor più le lastre di argilla adoperate, con intonacatura di calce, per

[1] Fra i trovamenti del 1900 ricordiamo, come importanti per la cronologia, una statuetta fittile di Heracles in riposo e numerosi vasi fini di terracotta rossiccia completamente verniciati in nero brillante. Cfr. *Rendic. R. Acc. Lincei*, IX, p. 636.

[2] *Mon. Ant.*, XIV, c. 407 e seg.

davanzali di parapetti nelle scale 71, 76 [1] e come parete divisoria fra i vani 80, 84.[2] I muri che cingono le fossette e tutti gli altri ugualmente orientati e connessi con loro in modo da formare un edificio unico, mostrano un tipo di costruzione che sta in mezzo fra quello del primo e quello del secondo palazzo: per l'intima struttura a sassi rozzi di media grandezza, uniti irregolarmente con terra, somigliano piuttosto ai muri secondarii interni del palazzo posteriore; e invece per la intonacatura di calce fina adoperata non solo per le pareti, ma anche pei sedili che corrono intorno ad esse e pei pavimenti, trovano più esatto riscontro nei vani del palazzo primitivo ad est degli ortostati e del propileo di sud-ovest.[3] Al palazzo primitivo ci richiamano anche due altre particolarità: cioè l'assenza, già in quello notata,[4] delle caratteristiche basi per stipiti di porta a parallelepipedi di gesso dentati, e il fatto che una lastra di calcare raccolta nel nuovo scavo, reca inciso rozzamente a grandi proporzioni lo stesso segno che marca i blocchi di fondazione dell'antichissimo muro limitante a nord la scalinata teatrale,[5] e che più sicuramente d'ogni altro può attribuirsi all'epoca del palazzo primitivo di Phaestos.

Ma per la determinazione cronologica dello strato in cui giacciono le fossette e le connesse ruine, non meno delle caratteristiche strutturali hanno valore i dati cui ci forniscono i trovamenti mobili, specie i vasi fittili dipinti, dei quali le principali classi, con le relative epoche, si sono ormai potute stabilire con sufficiente sicurezza.[6]

Oggetti di metallo mancano finora assolutamente nello strato di cui ci occupiamo. Ad eccezione de' frammenti di due coppe in pietra (grigia per l'una, verde-serpentino per l'altra) a forma di calotta sferica con filetto alla base,[7] tutta la rimanente suppellettile consiste in prodotti ceramici, i quali si possono classificare come appresso.

I. Frammenti di vasi in argilla piuttosto fina, rossiccia, coperti di vernice rossa o bruna, e sovradipinti all'esterno con ornamenti in bianco crema di carattere geometrico (triangoli formati da linee oblique e fra loro parallele; losanghe riempite di reticolato, ecc., fig. 2). Si sono trovati nell'infimo strato di riempimento tra il fianco occidentale delle fossette e un muro scoperto quest'anno sul limite nord-est

[1] *Mon. Ant.*, XIV, c. 398 e seg.; c. 373, n. 1 e c. 374.

[2] *Mon. Ant.*, XIV, c. 387. Una parete divisoria fatta con *plinthoi* o mattoni di terra semicotta trovasi pure nell'importante casa di H. Triada, in cui si conservava un deposito di tavolette coperte di scrittura lineare del tipo più antico (classe *A*). Vedi Halbherr, *Rendic. R. Accad. dei Lincei*, XIV (1905), p. 388.

[3] *Mon. Ant.*, XIV, c. 405 e segg. *Rend. R. Acc. Lincei* XVI, p. 285 e segg.

[4] *Mon. Ant.*, XIV, c. 427.

[5] *Ibid.*, c. 336.

[6] A. J. Evans, *Essai de classification des époques de la civilisation minoenne*. D. Mackenzie, *The pottery of Knossos* in *Journal of Hellenic Studies*, XXIII pp. 157-205 e XXVI, pp. 243-267. Pernier, *Mon. Ant.*, XIV, c. 446 e segg.

[7] Vasi in pietra di questa forma si sono più volte trovati fra la suppellettile del palazzo primitivo di Phaestos. Cfr. *Mon. Ant.*, XIV, c. 479, fig. 86.

del palazzo primitivo. Tale strato può essere anteriore alla costruzione delle fossette; gli avanzi ceramici suddetti appartengono alla fine del primitivo o al principio del medio periodo minoico.[1]

II. Ceramica corrispondente a quella trovata sui pavimenti del primitivo palazzo di Phaestos,[2] cioè: *a*) frammenti di vasi di terracotta rossiccia più o meno depurata, a superfice liscia o ruvida, coperta di vernice nera brillante con varî ornamenti sovradipinti, per lo più solo in bianco-crema, talora anche in arancio e rosso in stile di Kamares. Non mancano esemplari con rilievi alla barbottina. Tra le forme

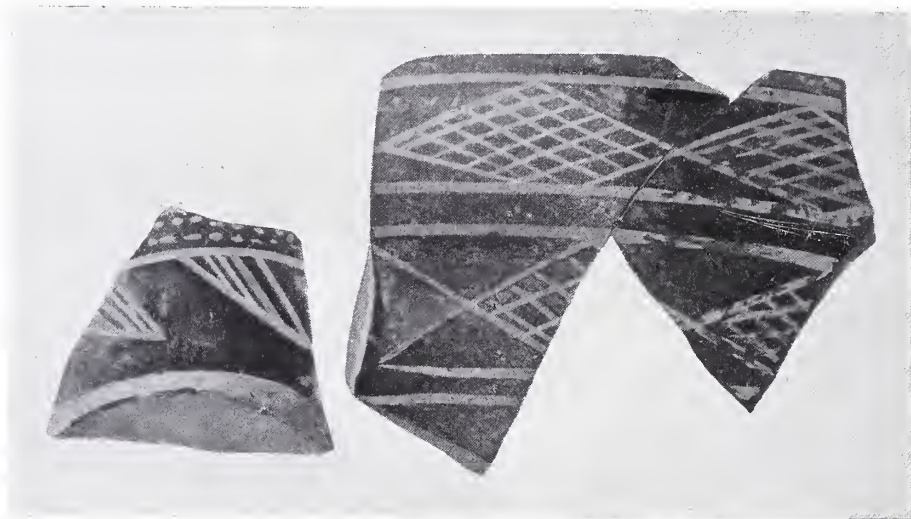



Fig. 2. Frammenti di vasi dipinti.

si riconosce quella tipica (pel periodo medio minoico II) del vaso a tronco di cono rovescio con due anse impostate verticalmente sull'omero e becco a finestretta.[3] *b*) Vasi più ordinarî con decorazioni a vernice bruna sul fondo del colore della terracotta. Predominante fra questi è il tipo a corpo e bocca ovali con due anse scendenti dal labbro sull'omero.[4] Un esemplare di tal forma, essendo dipinto a fasce orizzontali e spirali ricorrenti in bianco su fondo rosso bruno (fig. 3), ci mostra come il genere decorativo in bianco su fondo scuro si alterni con l'altro contemporaneo a ornamenti bruni su fondo chiaro. Altra forma ci è rappresentata da un elegante boccale in cui si vedono fasce orizzontali e spirali ricorrenti brune sul

[1] Cfr. *Journal of Hell. Studies*, XXVI, tav. VII, 1 e IX, 4.

[2] *Mon. Ant.*, XIV, c. 446 e segg.

[3] *Mon. Ant.*, VI, tav. IX, 8-8ª; vol. XII, c. 111, fig. 43; Hogarth e Welch, *Primitive painted pottery in Crete*, in *Journal of Hell. St.*, XXI, p. 88, fig. 14.

[4] Evans, *Knossos* 1901, in *Annual of the British School at Athens*, VII, p. 11, fig. 4, p. 47, fig. 14; 1903 in *B. S. A.*, IX, p. 48, fig. 25; p. 50, fig. 26*f*. *Rendic. R. Acc. Lincei* XVI, fig 10*a*.

fondo naturale del vaso (fig. 4). *c*) Frammenti di *pithoi* dipinti alla maniera di quelli dei magazzini del palazzo primitivo di Phaestos.[1] *d*) Frammenti d'impasto grossolano, con superficie levigata a stralucido in rosso o marrone. Materia e tecnica usata per lucerne, tavole da libazioni, ecc. *e*) Vasi ordinarî non dipinti, fra cui pentole tripodate, piccoli boccali e scodelle, piattelli a piede alto (tav. IX, 2).

Fig. 3. Vaso dipinto, 1/5.

III. Finalmente in alcuni vani, a differenti profondità, si sono trovati pure alcuni frammenti di tazze dipinte in stile miceneo e di *pithoi* con rilievi simili a quelli del palazzo posteriore di Phaestos, ma poichè ad essi erano associati così frammenti più antichi (medio-minoici), come più recenti (ellenistici), dobbiamo credere che in quei luoghi siano avvenute infiltrazioni dagli strati superiori, dei quali il tardo minoico non ha per vero lasciato altre tracce all'infuori dei pochi frammenti suddetti.

Un trovamento di eccezionale importanza è stato fatto la sera del 3 luglio 1908. Nel piccolo vano rettangolare che si stende dal muro meridionale delle fossette 6, 7 fino alla roccia di astraci (tav. X, 2 e fig. 1, n. 8), presso l'angolo nord-ovest e a circa m. 0.55 sopra il fondo roccioso di esso, in mezzo a terra scura commista a cenere, carboni e frammenti ceramici, si è rinvenuto un disco di terracotta avente ambedue le facce coperte di segni pittografici (tavv. XI-XIII). Pochi centimetri più a sud-est, nel vano stesso, quasi alla medesima profondità giaceva un frammento di tavoletta fittile recante segni della scrittura minoica lineare (fig. 10). Il disco poggiava al suolo di costa, non verticalmente ma alquanto inclinato verso nord, mostrando al disopra la faccia che reca nel centro una rosetta. Lo strato di terra su cui trovavasi il disco, sebbene coprisse inuguaglianze del fondo roccioso del vano e pietre sporgenti dalla sua parete ovest, tuttavia non sembrava corrispondere ad un vero e proprio pavimento, perchè la terra non era neppure battuta e conteneva, tanto

Fig. 4. Vaso dipinto, 1/5.

[1] *Mon. Ant.*, XIV, c. 451 e segg.

al livello del disco quanto sotto, avanzi ceramici dello stesso genere e della stessa epoca.

In ogni modo, data la posizione in cui trovavasi, apparisce chiaro che il disco non restava *in situ*, ma piuttosto là dove era caduto da un'impalcatura superiore, probabilmente insieme alla tavoletta.

Importa di ricordare lo strano caso per cui uno de' nostri saggi del 1900 mise allo scoperto il vano 8, risparmiando solo quel piccolo tratto in cui si celavano i due documenti epigrafici. Per tal ragione principalmente si spiega come dagli scarsi frammenti di vasi fittili che accompagnavano il disco non si possa ricomporre alcun esemplare intiero. Tuttavia l'importanza del trovamento è tale che pure la classificazione dei più minuti frammenti assume uno speciale interesse.

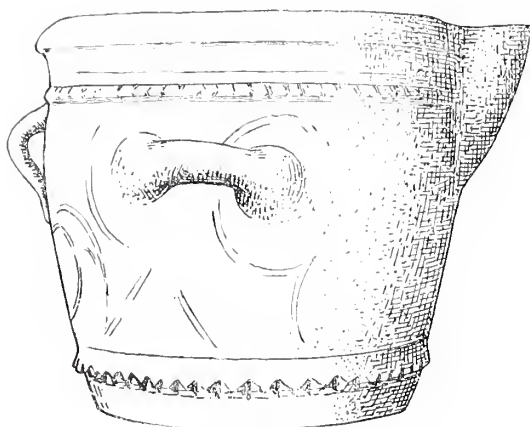



Fig. 5. Forma tipica di vasi della fine del periodo medio-minoico.

I. In grande predominanza sono i frammenti della fine del medio periodo minoico, e tra essi i più caratteristici appartengono a vasi della forma indicata alla fig. 5,[1] fatti cioè a tronco di cono rovescio, con piccolo becco a finestretta sporgente dall'orlo superiore, con due robuste anse orizzontali ai lati e un'altra verticale, opposta al beccuccio. Si riconoscono dai differenti orli i resti di almeno tre esemplari di tal forma. Sono tutti di argilla assai grossolana impastata con grani silicei, abbastanza ben cotta, a pareti spesse e superfice ruvida. Di un esemplare si conservano, oltre a molti pezzi minori, tre frammenti dell'orlo a sezione rettangolare (alto mm. 43; spesso mm. 25), avente nell'interno un diametro di circa 48 cm. Becco con finestretta nell'orlo. Il vaso all'esterno ha una ingubbiatura giallognola che ben si distingue dal color rossiccio della terracotta; sembra fatto a mano. Un altro esemplare, certo modellato al tornio, senza ingubbiatura esterna, ha l'orlo pure a sezione rettangolare, alto mm. 30, spesso mm. 17. Di un terzo esemplare dipinto resta un pezzo dell'orlo con la piccola ansa verticale posteriore (fig. 6 *a*). Il labbro è alto mm. 38, spesso mm. 25. Reca dipinti, su fondo nero, una fascia rosso-vinato sotto l'orlo e tre linee bianche orizzontali; trattini bianchi obliqui sull'ansa e sull'orlo. Al vaso stesso o ad altro simile appartiene poi un bel frammento (fig. 6 *b*) dipinto in bianco su fondo nero con fasce oriz-

[1] Il vaso di cui si dà la forma alla fig. 5 proviene dallo scavo del palazzo primitivo di Phaestos. Altri esemplari assai belli dello stesso tipo, dipinti con ornamenti policromi su fondo nero, furono trovati nei vani all'angolo sud-ovest del muro a ortostati.

zontali sotto l'orlo, con trattini verticali sulle anse e cerchi agli attacchi di queste, con grandi spirali ricorrenti sul corpo.

Tra i materiali dell'epoca suddetta si distinguono poi: *a*) numerosi frammenti di argilla non troppo depurata, a superfice ruvida, dipinta a fondo nero e più di

a *b*

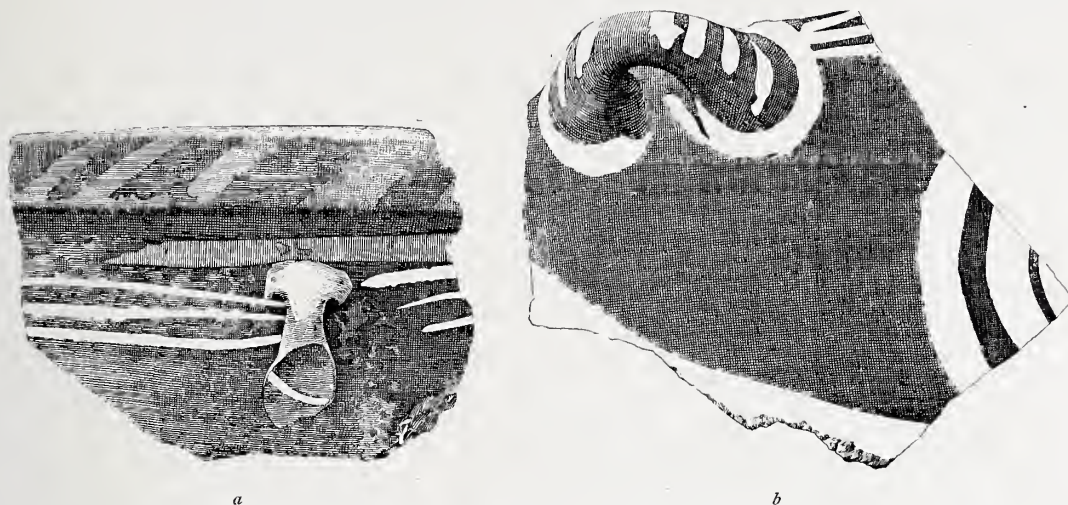



Fig. 6. Frammenti di vasi dipinti trovati insieme col disco.

rado rosso con ornamenti in bianco. Qualche ansa appartiene a vasi del tipo riprodotto alla fig. 3. Sporadici sono i frammenti del Kamares fino, a decorazione bianca su nero; *b*) una ventina di frammenti di tipo Kamares rustico a ornati in color rosso-bruno sul fondo giallognolo della terracotta (fig. 7 *a b*). Di mezzo a pochi pez-

a *b* *c*

Fig. 7. Frammenti di vasi dipinti trovati insieme col disco.

zetti, dipinti a fondo chiaro ma più fini, se ne distingue uno decorato con un ciuffo di foglie bianche (fig. 7 *c*); *c*) frammenti di *pithoi* con sgocciolature di tinta rossa e bruna (fig. 8).

II. Un pezzo di tazzetta a cono tronco rovescio, di argilla assai fina, dipinta con larga fascia intorno all'orlo e con fasce concentriche più sottili in nero sul

fondo rossiccio della terracotta, mi sembra di carattere miceneo specialmente per la buona qualità della vernice resistente e lucida (fig. 9).

III. Certo provengono dagli strati superficiali un'ansa di terracotta giallognola con fascia bruna appartenente a una *hydria* ellenistica, e il fondo d'un vaso dipinto internamente a vernice rosso-corallina lucente come quella dei vasi aretini.

Oltre al vasellame dipinto si trovarono col disco: molti frammenti di argilla assai impura di color marrone, mal cotta come in generale è quella delle pentole tripodate; molti altri ancora di terracotta rossiccia di fattura più o meno rozza, di epoca non ben precisabile (alcuni appartenenti alle comuni tazzette minoiche a cono tronco rovescio); una scheggia di ossidiana; poche ossa di animali bovini, di cui alcune bruciate, e un dente di ruminante giovane, forse vitello.

Tipo di costruzioni e genere di suppellettili concordano fra loro nel designarci lo strato in cui furono trovati il disco e la tavoletta come contemporaneo dell'ul-

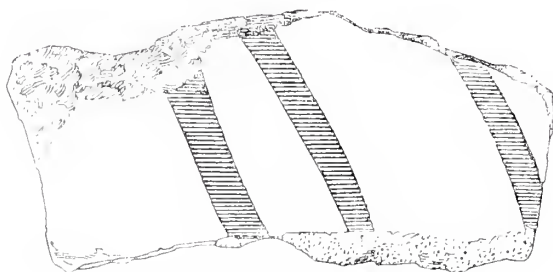



Fig. 8. Frammento di *pithos* trovato col disco.

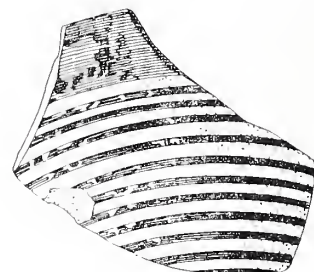



Fig. 9. Frammento di tazzetta dipinta.

timo periodo di esistenza del primitivo palazzo festio e dell'epoca in cui s'iniziava la grande ricostruzione della reggia di Knossos. Il vasellame associato ai due documenti scritti, vasellame in cui la policromia è già quasi scomparsa, corrisponde perfettamente a quello che giaceva sui pavimenti, sui banchi, nei ripostigli del primo palazzo di Phaestos, al momento della sua catastrofe,[1] e a quello trovato nei vani più antichi del rinnovato palazzo cnossio, per esempio nelle cassette sotterranee del magazzino 4[2] e nel tesoro della dea dai serpenti.[3]

Le analogie di disposizione e di forma che le fossette di Phaestos presentano coi ripostigli sotterranei di Knossos e di Haghia Triada,[4] ci guidano a immaginare l'aspetto e l'uso originario di quelle. Dalle parti che se ne conservano risulta chiaro che le fossette di Phaestos non avevano aperture nè laterali nè inferiori. Il loro

[1] *Mon. Ant.*, XIV, c. 446 e segg.

[2] Evans, *Knossos*, 1901, in *B. S. A.*, VII, p. 46, fig. 14. Cfr. *Knossos*, 1904, in *B. S. A.*, X, p. 6, figg. 1, 2.

[3] Evans, *Knossos*, 1903, in *B. S. A.*, IX, p. 49, figg. 25, 26.

[4] Paribeni, *Rendic. R. Acc. dei Lincei*, XII (1903), p. 323.

muro perimetrale e gl'interni tramezzi evidentemente s'innalzavano a maggior altezza; le lastre di argilla per cui una fossetta è divisa dall'altra, non essendo di per sè atte a sostenere alcun peso, certo terminavano in alto con travicelli orizzontali applicati sopra, in modo da poggiare con le estremità sopra i solidi muri lunghi perimetrali, e i travicelli alla lor volta potevano sostenere la copertura mobile, ossia i coperchi delle fossette. Un'impalcatura, credo non molto alta rispetto al piano roccioso, doveva coprire altresì il vano 8, e per questa, accessibile da sud e dai vani contigui ad est, si poteva passare nel recinto delle fossette aprentisi in alto.

Che le fossette abbiano mai servito per deposito d'acqua o d'altro liquido, non si può nemmeno pensare, data la mancanza di canali per l'immissione e lo smaltimento e data altresì la insufficiente impermeabilità delle pareti in argilla disseccata e stucco fino. Le fossette dunque dovevano essere ripostigli come le κασέλλαις di Knossos e propriamente come quelle dei magazzini occidentali, del lungo corridoio adiacente, e del santuario della dea dai serpenti.[1] Il vano 8 poi, dove fu trovato il disco e la tavoletta, presenta una stretta, e forse non casuale, somiglianza colla stanza del tesoro (ove erano i talenti di bronzo) nel palazzetto di Haghia Triada[2] e col vano della reggia cnossia in cui si conservava il più ricco deposito di tavolette scritte con caratteri geroglifici.[3]

Merita molta attenzione il fatto che tutti i piccoli vani sopra ricordati dei tre palazzi minoici sono, non soltanto simili fra loro per la struttura, ma forse anche contemporanei,[4] cioè della fine del medio periodo minoico (*Middle Minoan III* del signor Evans) e mi sembra apparisca evidente che pure le fossette di Phaestos e il vano dove fu trovato il disco, servirono come ripostigli o depositi di oggetti importanti e preziosi.

L'edificio dell'angolo nord-est dell'acropoli, col quale tali ripostigli sono in intima connessione, è attiguo al palazzo così della prima come della seconda epoca e, per quanto ne rimanga nettamente separato a causa della interposta prominenza rocciosa, tuttavia costituisce del medesimo come un annesso o una dipendenza. La sua fronte è ugualmente orientata e forma il prolungamento verso est del prospetto settentrionale del quartiere privato del secondo palazzo, il quale ivi, siccome dicemmo, ha mantenuto ed incorporato gli avanzi del palazzo più antico.[5]

Forse dobbiamo riconoscere nel nuovo edificio scoperto gli archivi della reggia

[1] Cfr. pianta generale di *Knossos* e *B. S. A.*, IX (1903), figg. 15, 16, 19, 25.

[2] Cfr. pianta provvisoria in *Memorie del R. Istituto Lombardo*, vol. XXI, tav. I, fig. 1 (n. 11).

[3] Cfr. pianta generale di Knossos e *B. S. A.*, VI (1900), p. 25 e 59.

[4] Il vano di Knossos dove si trovò il deposito di tavolette geroglifiche ha tutta l'apparenza di un sottoscala costruito nel primo rifacimento del grande palazzo e chiuso alla fine del periodo medio-minoico III.

[5] *Mon. Ant.*, XIV, c. 373 nota 1 e c. 429.

festia. Costruiti verso il principio dell'epoca medio-minoica, in luogo dove già si era esteso l'abitato dell'epoca più antica,[1] dovettero restare in uso (siccome ne fanno fede varii cambiamenti e restauri) durante tutta quell'epoca e furono coinvolti nella catastrofe che distrusse il primo palazzo.

Al punto in cui son rimasti gli scavi, non si può dire se l'edificio fu restaurato e riutilizzato all'epoca del palazzo posteriore; pare però che le costruzioni tardo-minoiche ivi non si siano compenetrate con le più antiche, ma invece sovrapposte al pari di quelle ellenistiche innanzi descritte.[2]

II. — La tavoletta fittile con caratteri lineari.

La tavoletta scritta che si rinvenne nel vano 8 è mancante da uno dei lati (fig. 10). Se, come pare, fosse stata rettangolare, più lunga che larga, correndo la scrittura parallela ai lati lunghi come nell'altra tavoletta di Phaestos già nota,[3] ne mancherebbe non meno della metà. Misura mm. 34 per l'attuale lunghezza, mm. 45 in larghezza e mm. 6-9 di spessore. Fu impastata con argilla non troppo depurata, di color bruno, e quando l'argilla era fresca, vennero ritagliati i suoi margini con una lama, la quale sul margine inferiore intaccò lo spessore soltanto per circa due terzi. Pel rimanente terzo la costa, anzichè piana e liscia, è sporgente e irregolare di guisa che apparisce come la tavoletta si finisse di staccare a mano da una lastra d'argilla, donde forse si ottennero più tavolette. Conservandosi ancora morbido l'impasto, i segni vennero tracciati con una punta dura sopra ambedue le facce della nostra tavoletta, la quale poi fu sottoposta ad una cottura abbastanza intensa, penetrante nell'interno in modo uniforme. Le due facce, annerite dai carboni coi quali si trovarono a contatto, forse anche intaccate dal fuoco che sembra aver divampato nell'edificio di recente scoperto, sono ruvide, in qualche punto corrose, in qualche altro scheggiate così che l'aspetto di alcuni segni ci si mostra alterato. La rottura dall'alto in basso scende obliqua, seguendo le incisioni di tre segni posti quasi in colonna.

I segni sono finemente incisi con tratto sicuro e la scrittura sopra ambedue le facce va da sinistra a destra, come di regola sulle tavolette a caratteri lineari, sia di Knossos,[4] sia di H. Triada.[5] Difatti sulla faccia *B*) del nuovo documento festio, i segni di entrambe le linee cominciano a egual distanza dal margine sinistro, mentre

[1] Il ricordo di questo ci è conservato dagli avanzi ceramici a decorazione geometrica sopra ricordati. Vedi p. 259, fig. 2.

[2] Vedi p 256 e segg.

[3] Pernier, *Mon. Ant.*, XII, tav. VIII, 2. Halbherr, *Mon. Ant.*, XIII, c. 26, fig. 11.

[4] Evans, *Knossos*, 1900, in *B. S. A.*, VI, p. 59.

[5] Halbherr, *Mon. Ant.*, XIII, c. 22.

sulla faccia *A*) le due prime linee s'arrestano a differente distanza dal margine destro e uno spazio anche maggiore resta vuoto fra il margine stesso e l'ultimo segno della terza linea, di cui si conserva solo un'asta orizzontale vicino alla linea di frattura.

È ben noto come il sig. Evans, studiando i numerosi documenti scritti di Knossos al confronto con quelli trovati a Phaestos e ad Haghia Triada, a Gournià, a Palaikastro, abbia potuto riconoscere nella scrittura minoica lineare due differenti classi (classe *A* e classe *B*),[1] le quali si distinguono fra loro per la forma stessa dei documenti, pel sistema di numerazione e per l'aspetto di certi tipici caratteri. La scrittura della classe *A* ebbe larga diffusione nell'isola, trovandosene le tracce nel territorio festio, a Knossos, nell'antro di Dikte, a Gournià, a Palaikastro e sembra

A

B

Fig. 10. Tavoletta fittile con caratteri lineari, 1/1.

di origine più antica perchè i documenti di essa provengono da strati più primitivi; l'altra rimane per ora circoscritta a Knossos, dove è la scrittura comune del palazzo posteriore, rappresentata da migliaia di esemplari. Sebbene tra le due classi vi siano varî elementi in comune, tuttavia non apparisce che l'una (*B*) rappresenti uno stadio successivo di sviluppo dell'altra (*A*), ma piuttosto vien fatto di pensare a due sistemi paralleli.

La nuova tavoletta da noi trovata, al confronto con gli altri saggi di scrittura lineare fornitici da Phaestos[2] e da Haghia Triada,[3] apparisce subito non dissimile, ma formante gruppo con essi, quindi riferibile alla classe *A*. La sua forma, sebbene non sia la più comunemente adottata pei testi della medesima classe, tuttavia corri-

[1] Evans, *Knossos*, 1903, in *B. S. A.*, IX, p. 51 e segg.

[2] *Mon. Ant.*, XII, c. 87 e segg., tav. VIII, 2; XIII, c. 26, fig. 11; XIV, c. 431 e segg.; Evans, *Cretan Pictographs*, in *Journal of Hell. St.*, p. 283, fig. 10.

[3] *Mon. Ant.*, XIII, c. 21 e segg., tav. IV; *Memorie del R. Ist. Lombardo*, XXI, p. 247, tav. VI, fig. 14; *Rendic. R. Acc. Lincei*, XIV, p. 390, fig. *b*.

sponde a quella dell'unica altra tavoletta di Phaestos,[1] e la sua particolarità di essere scritta da ambo i lati si riscontra appunto sulle tavolette di una casa privata di Haghia Triada[2] e su quella trovata a Knossos in uno dei ripostigli sacri del tempio della dea dai serpenti.[3] Quanto al sistema numerale, essa nulla ci dice perchè non contiene alcun segno che decisamente possa intendersi come numero, ma tutti i suoi caratteri, ad eccezione solo di qualche linea di aspetto indeterminato, trovano ripetuti riscontri nei segni degli altri documenti scritti del territorio festio, mentre soltanto un paio di quelli o pochi più si vedono ricorrere sulle tavolette cnossie della classe *B*, pubblicate dal sig. Evans.[4]

Le rispondenze fra la scrittura della nuova tavoletta festia e quella degli altri documenti dello stesso territorio e della stessa classe sono rese evidenti dalle tabelle che pubblichiamo alla fig. 11; e rispondenze simili hanno tanto più valore, in quanto il confronto deve per ora limitarsi ad un numero molto esiguo di testi.

Il n. 1 ha l'apparenza d'un segno composto e la sua forma scempia potrebbe essere quella che si riscontra ad Haghia Triada senza l'asta verticale a sinistra.

Nei nn. 2 e 7 non cambia l'essenza del segno, variando il numero degli apici.

Assai dubbio è il riscontro che abbiamo trovato al segno 4. Se, come sembra nella seconda linea della faccia *A*), esso va unito con l'asta verticale a sinistra, il ravvicinamento diventa più ammissibile.

Il n. 6, largamente esemplificato a Phaestos e ad Haghia Triada, comparisce pure fra i pochi segni della tavoletta lineare (classe *A*) di Knossos.[5]

Il segno 8 ad Haghia Triada presenta qualche varietà nella forma dell'apice; anche quando gli apici sono tre o la prima asta verticale si prolunga al disopra dell'asta orizzontale, o quando un'altra asta orizzontale è sottoscritta il segno si mantiene essenzialmente lo stesso.

I segni 9 e 10 trovansi a Haghia Triada così semplici come combinati fra loro col sistema della sigla che si è riscontrato più volte a Phaestos[6] e ad Haghia Triada.[7]

Il segno 11 già dall' Halbherr venne messo a riscontro coll'*anḫ* egiziano.

Il segno 12 mi pare apparisca due volte ad Haghia Triada in composizione con un circolo.

Tra tutti i segni suddetti, i nn. 6 e 10 sono, fino ad ora, i soli che si ripe-

[1] *Mon. Ant.*, XII, tav. VIII, 2 e XIII, c. 26, fig. 11.

[2] *Memorie del R. Ist. Lomb.*, XXI, p. 247.

[3] *Knossos*, 1903, in *B. S. A.*, IX, p. 51.

[4] Cfr. *B. S. A.*, VI, tav. I, a p. 18, tav. II, a p. 56; p. 58, fig. 12; VII, p. 10, fig. 3; VIII, p. 67, fig. 33 e p. 108, fig. 66; IX, p. 128, fig. 84; X, p. 58, fig. 21. *Corolla Numismatica*, Oxford 1906, p. 353, fig. 8 e p. 361, fig. 14.

[5] Evans, *Knossos*, 1903, in *B. S. A.*, IX, p. 52, fig. 27 *a*.

[6] *Mon. Ant.*, XII, c. 93-94, fig. 27; XIV, c. 436, fig. 47.

[7] *Mon. Ant.*, XIII, c. 56, fig. 45, 4.

A

	Haĝhia Triada				
1					
2					
3					
4					
5				Phaestos	Knossos
6					
7					

B

	Haĝhia Triada		
8			
9			
10			
11			
12			

Fig. 11. I segni della nuova tavoletta di Phaestos messi a riscontro con quelli delle tavolette di H. Triada e di Knossos (classe *A*).

tano con una certa frequenza nella scrittura lineare *B*, e in epoca più avanzata. A Knossos, per esempio, veggonsi scritti con inchiostro nell'interno d'una tazza di apparenza piuttosto primitiva [1] appartenente al periodo iniziale del palazzo posteriore. Nel secondo palazzo di Phaestos il segno 10 servì per contraddistinguere alcuni pezzi decorativi di pseudoporcellana destinati a comporre un rivestimento embricato [2] e per marcare alcuni blocchi da costruzione. [3] Il segno 6 fu impiegato più largamente a quest'ultimo uso; oltrechè su blocchi erratici, [4] trovasi inciso rozzamente a grandi proporzioni (alla maniera dei segni più antichi) sopra i due blocchi costituenti la fiancata d'uno dei magazzini che sono parte integrante nel piano originario del secondo palazzo festio. [5] Se ciò significa che il segno era in voga mentre si costruiva tal palazzo, il *pithos* di tipo tardo minoico, su cui pure vedesi inciso, attesta che continuava ad esser usato in epoca relativamente tarda.

Abbiamo detto innanzi che lo strato archeologico in cui la tavoletta fu trovata insieme al disco, appartiene quasi per intiero alla fine del medio periodo minoico. [6] Ma ciò non basta per determinare esattamente l'epoca del documento.

Poichè la tavoletta non è estranea allo strato in cui giaceva, non rappresenta cioè un oggetto sporadico ivi infiltratosi da sovrapposti strati meno antichi (al pari dei rarissimi cocci dipinti in stile miceneo o dei più numerosi frammenti di vasi ellenistici), ma sta in logica associazione coi materiali concomitanti, l'epoca dello strato ci dà un sicuro *terminus ante quem* per datare l'iscrizione. V'ha di più. Come i vasi trovati nelle fossette e nell'adiacente ripostiglio dell'archivio festio trovano perfetto riscontro nei vasi provenienti dai vani più antichi del secondo palazzo di Knossos, così la nuova iscrizione lineare di Phaestos forma gruppo insieme con la tavoletta cnossia del tesoro della dea dai serpenti, e con le tavolette di Haghia Triada.

Di queste alcune giacevano in una ricca abitazione privata dove si conservavano pure vasi dipinti allo stile di Kamares, [7] e altre si rinvennero nel piccolo palazzo insieme a cretule impresse che, per carattere, stile e soggetti rappresentati, corrispondono alle impressioni di sigilli del ripostiglio del santuario cnossio, [8] quindi tutte appartengono, siccome già riconobbe l'Evans, « ad una epoca corrispondente all'ultima parte del primo periodo del palazzo posteriore di Knossos ». [9] Per tanto

[1] EVANS. *Knossos*, 1902, in *B. S. A.*, VIII, p. 108. Cfr. anche *B. S. A.*, X, p. 58, fig. 21 *a, b;* e fig. 22.

[2] *Mon. Ant.*, XII, c. 93-94, fig. 28.

[3] *Mon. Ant.*, XII, c. 89, fig. 24, 4.

[4] *Ibid.*, fig. 24, 7.

[5] *Mon. Ant.*, XIV, c. 441, fig. 51.

[6] Vedi p. 264.

[7] HALBHERR, *Memorie del R. Ist. Lomb.*, XXI, p. 247.

[8] La rispondenza è perfetta in alcuni esemplari, per es. in una cretula esibente pugilista o guerriero dinnanzi a colonna (H. TRIADA, *Mon. Ant.*, XIII, fig. 41 a c. 45; Knossos, *B. S. A.*, IX, fig. 35 a p. 56) e in un'altra esibente uomo o dio ritto accanto a un leone (H. TRIADA, *Mon. Ant.*, XIII, fig. 40 a c. 44; Knossos, *B. S. A.*, IX, fig. 38 a p. 59).

[9] *B. S. A.*, IX, p. 53-54.

ritengo che pure la nuova tavoletta di Phaestos risalga all'epoca suddetta, cioè alla fine del periodo medio minoico (fine del *Middle Minoan* III secondo l'Evans).

Siccome poi l'edificio donde proviene la tavoletta costituiva un annesso del palazzo primitivo di Phaestos e ne subì la sorte medesima, il nuovo documento di cui ci occupiamo reca una conferma alla conclusione cui giungemmo studiando la ceramica e l'architettura degli edifici di Phaestos,[1] alla conclusione che il ripristinamento del palazzo festio è di un certo tempo posteriore alla grande ricostruzione della reggia di Knossos, in quanto l'ultima epoca del palazzo primitivo di Phaestos corrisponde alla prima epoca del secondo palazzo di Knossos.

III. — Il disco fittile con caratteri pittografici.

Il disco fittile (tavv. XI-XIII), trovato nel vano 8 insieme alla tavoletta scritta in caratteri lineari, ha forma non geometricamente perfetta: la linea periferica presenta leggere ondulazioni cosicchè i diametri variano da 158 a 165 mm.; varia anche lo spessore fra 16 e 21 mm. e le superfici non sono del tutto piane, presentando la faccia *A* un ingrossamento abbastanza pronunciato lungo quasi tutta la periferia, e la faccia *B* un impercettibile rigonfiamento al centro. Apparisce dunque che il disco non deriva da una matrice, dalla quale avrebbe avuto forma più regolare, bensì fu ottenuto a mano per la compressione sopra un piano di una palla di creta ancor fresca. Si spiega così perchè il circolo non è perfetto, perchè la faccia *B* è meno piana dell'opposta, perchè questa ha l'orlo ingrossato. L'ingrossamento si produsse in quei punti in cui si volle moderare la soverchia espansione della creta comprimendola dalla periferia verso il centro. Anche alcune sottilissime spaccature che per la compressione della creta umida si produssero specialmente sullo spessore del disco, indicano che questo fu modellato a mano libera.

Si adoperò per farlo un'ottima argilla, depuratissima, di grana così fine come quella delle tazze minoiche dette *a guscio d'uovo*, e la cottura in un fornello ad alta temperatura, riuscì perfetta dando, in superficie, alla creta la levigatezza della maiolica e un bel colore grigio-giallognolo, tendente in qualche punto al rossiccio. Le vampe dell'incendio che distrusse gli archivi e i carboni con cui il disco rimase per tanti secoli a contatto, ne hanno un poco annerito le facce.

Ma la conservazione di questo singolare monumento è quasi perfetta; poche scheggiature presso l'orlo, dovute a urti di fianco, intaccano appena alcuni segni, e solo una scrostatura nell'interno della zona periferica della faccia *A* ha comple-

[1] *Mon. Ant.*, XIV, c. 461

tamente asportato un segno, non riconoscibile neppure dalie tracce del contorno. Alcune sottili crinature credo derivino dall'intensità della cottura originaria o dalla forza del fuoco che, distruggendo il vano dove conservavasi il disco, lo fece cadere là dove noi l'abbiamo trovato.

Ambedue le facce del disco sono coperte di linee graffite e di piccole figure impresse a stampa quando l'argilla era ancor fresca. Le linee sono graffite a mano libera con una punta dura, sottile, la quale approfondendo, ha lasciato un solco triangolare. È questo il sistema col quale sono incisi i segni di tutti i documenti epigrafici sinora forniti dai palazzi e dalle case minoiche. Prima su ciascun lato fu tracciata una linea che si avvolge a spirale, e poi nella zona compresa fra i giri della spirale si cominciarono a imprimere le figure, separandone i varii gruppi per mezzo di linee tracciate da un giro all'altro nel senso di raggi. La linea spirale ha dunque servito per regolare la disposizione spiraliforme dei segni, così come su molte delle tavolette di Knossos linee orizzontali dovettero guidare la mano dello scriba. [1]

Ho detto che la linea si avvolge non già che si svolge a spirale, e con ciò intendo di ammettere che la spirale non vada dal centro verso la periferia, ma in senso contrario; io credo cioè che la spirale, sopra ambedue le facce, muova dalla estremità superiore di quel segno periferico che si presenta come un'asta verticale sulla quale sono segnati cinque puntini equidistanti fra loro, e prosegua, avvolgendosi, in senso sinistrogrado.

Infatti, cominciando la spirale ad una voluta distanza dalla periferia è facile ottenere che l'intero giro più ampio della spirale si mantenga quasi concentrico alla periferia del disco. La brusca e angolosa distorsione della curva là dove sta per toccare il suo punto di origine formando un circolo, e la conseguente deformazione di tutto il resto della spirale, derivano dall'essere stata anzitutto delimitata la zona periferica. Invece sopra un disco cominciando una spirale dal centro, naturalmente accade che la curva si mantenga per quanto è possibile concentrica e vada man mano accostandosi alla periferia fino a sparire su di essa. Inoltre, osservando bene la linea spirale, si vedono divergere da essa, pure da destra verso sinistra, delle sottili graffiature. Queste rappresentano deviazioni della punta che corre verso il centro da destra, non già riprese di una linea girante in senso contrario verso la periferia. Infine anche la disposizione di alcuni piccoli rialzi della creta sollevata nel solco

[1] EVANS, *Knossos*, 1900, in *B. S. A.*, VI, tav. I a p. 18 e tav. II a p. 56.

dall'avanzarsi della punta, mi sembra indicare che la spirale si avvolge dalla periferia al centro.

Il segno che trovasi al punto di origine delle spirali non è impresso a stampa come tutte le piccole figure, ma consiste invece in una linea graffita verticalmente, sulla quale la stessa punta dura ha incavato dei puntini in modo da conferirle quasi, sulla faccia *A*, l'aspetto di un bastone nodoso. Ma è ben chiaro che questo non è un geroglifico come gli altri impressi, bensì un segno convenzionale, avente una speciale funzione.

Sono poi graffiti con la punta dura alcuni trattini che si dipartono obliquamente all'ingiù dalla base di varie figure. Questi trattini non rappresentano graffi casuali, ma certo rispondono pure a un determinato ufficio nella significazione del testo.

***

Basta il semplice ricordo delle pittografie cretesi, dei geroglifici egiziani, caldei ed hetei, per farci pensare che le piccole figure onde il disco è ricoperto, siano gli elementi di una scrittura pittografica o geroglifica che dir si voglia.

Mentre la spirale graffita va da destra a sinistra, la serie delle figure impresse sopra ambedue le facce sembra svolgersi in senso contrario, cioè verso la periferia, muovendo dal punto in cui la spirale termina. Tale direzione della scrittura viene indicata dal verso nel quale sono volte le figure riferentisi ad esseri animati;[1] la donna ritta, l'uomo che corre e quello che cammina si veggono sempre di profilo a destra, e in questo stesso verso stanno il più delle volte la testa umana con o senza elmetto piumato, l'uccello volante o in posa, la testa di cane.

Alcune anomalie non mancano, ma si possono tutte spiegare senza che per esse debba dubitarsi dell'andamento destrogrado della scrittura; la barca, il pesce, la valle tra le montagne, l'uccello in posa, la testa di ariete — credo per semplice economia di spazio — sono sempre rappresentati in posizione verticale anzichè nel verso in cui si muovono le figure umane; una volta l'uccello volante si trova capovolto (faccia *A*) e questo può essere accaduto per una svista dello scriba, ma allorchè ripetutamente troviamo la testa di cane volta in basso o capovolta (sopra ambedue le facce), la pelle di animale del pari al rovescio (faccia *A*) e soprattutto la testa umana con penne chinata all'ingiù (faccia *A*), allora non si tratta forse di una svista, ma piuttosto si deve credere che quei dati segni, quando sono stam-

[1] Nella scrittura lineare cretese della classe *B*, che si legge da sinistra a destra, le figure sono pure volte verso destra. Cfr. BURROWS, *The discoveries in Crete*, p. 147 e seg.

pati in posizione diversa dalla normale, acquistino uno speciale significato, come ad esempio nella scrittura epigrafica latina alcune lettere volte al contrario ꟻ, ꟼ, Ɔ, — per una convenzione paleografica — esprimono una determinazione speciale, cioè il femminile dei nomi di cui le stesse lettere, scritte in senso normale, indicano il maschile corrispondente F (filius), P (puer), C (Caius).[1]

La spirale figurata termina quasi al medesimo punto della periferia sopra ambedue le facce, al punto in cui la spirale a linea graffita comincia e dove trovasi la linea verticale con puntini pure graffiti. Coi puntini pare si sia voluta distinguere tale linea da tutte le altre verticali che separano fra loro i varii gruppi di segni, e io credo che quel segno del tutto speciale pel modo com'è eseguito e pel posto dov'è collocato, stia ad indicare il punto in cui termina non un solo gruppo di segni, ma l'iscrizione dell'intera faccia.

Il trovarsi adottata per la scrittura del disco la direzione da sinistra a destra, mentre sopra lo stesso oggetto le spirali graffite vanno in direzione contraria, non deve far meraviglia se si pensi che i due movimenti, da destra a sinistra e da sinistra a destra, combinati insieme, riflettono l'andamento della scrittura bustrofedica che trovasi adottato nel paese degli Hetei e in Creta stessa sui più antichi saggi di pittografia[2] e fors'anche di scrittura lineare.[3]

La presenza del segno della fine sopra ambedue le facce del disco c'induce poi a ritenere che fra il testo d'una faccia e quello dell'altra non vi sia una tal continuità assoluta come nel contenuto di due consecutive pagine d'un libro; il disco sembra piuttosto offrirci, se non due testi distinti, per lo meno due distinti capitoli del medesimo testo.

A quest'ultima conclusione si potrebbe giungere anche se, nel determinare il verso della scrittura del disco, volessimo tener conto della norma che vige nella scrittura geroglifica egiziana ed hetea, della norma cioè che l'iscrizione si deve leggere da destra a sinistra quando le figure di esseri animati sono volte verso destra e viceversa.

In tal caso, meno probabile, le iscrizioni del disco comincerebbero ambedue dalla periferia come le spirali graffite, ma sarebbero distinte l'una dall'altra per avere ambedue un segno indicante il principio.

[1] Per restare nel campo della pittografia si può ricordare che sulle stele funebri dei capi Indiani dell'America del Nord la figura di animale usata come emblema del personaggio è posta al rovescio per indicare la morte. Cfr. LENORMANT, *Hist. anc. de l'Orient* (9ª ed.), I, p. 408.

[2] EVANS, *Cretan Pictographs*, in *Journal of Hell. Studies*, XIV, p. 301; *Knossos*, 1900, in *B. S. A.*, VI, p. 61.

[3] PERNIER, *Mon. Ant.*, XII, c. 97 e HALBHERR, *Mon. Ant.*, XIII, c. 28-29.

*
* *

L'idea che il disco scritto derivi da una matrice a due pezzi, recanti ciascuno il testo di una faccia, in rilievo, non è neppure ammissibile, solo che siasi notata la forma del tutto irregolare e la fattura dell'oggetto, le ineguaglianze delle sue superfici. Ma altrettanto inverosimile apparisce l'ipotesi che, plasmato a mano libera il disco d'argilla — siccome dicemmo — ne siano state impresse l'una dopo l'altra o contemporaneamente le facce con altri due dischi aventi le figure in rilievo. Nell'uno e nell'altro caso il disco, per la parte figurata, non offrirebbe una composizione originale, di prima mano, bensì una riproduzione; cioè di fronte ai supposti dischi dalle figure in rilievo sarebbe qualcosa come una copia rispetto alla composizione tipografica o, in fotografia, una positiva rispetto alla negativa, di cui potrebbero esistere più copie.

Ma, a parte la irregolare forma del disco, varie altre considerazioni ci vietano d'ammettere le ipotesi suddette.

1. Le spirali e le altre linee graffite non possono derivare da una matrice. Potrebbero essere state eseguite dopo la stampa delle spirali figurate, ma in tal caso mancherebbe loro la principale ragion d'essere.

2. Mentre le varie figure si ripetono diverse volte perfettamente identiche, veggonsi però dove più dove meno profondamente impresse, e talora di una figura non tutte le parti sono calcate lo stesso, come dovrebbero essere se ciascuna faccia derivasse di un getto da un'unica matrice.

3. In alcuni punti le figure impresse oltrepassano o toccano, deformandola, la spirale graffita — indizio certo che questa fu eseguita in precedenza; — altrove nella giustapposizione delle figure si riscontrano delle incertezze che mal si spiegherebbero in una copia e che invece sogliono verificarsi quando, producendo con punzoni delle impronte successive, non si possono calcolare esattamente gl'intervalli fra le une e le altre.

4. Se il disco d'argilla umida fosse stato impressionato con forme aventi le figure in rilievo, difficilmente la zona periferica delle figure sarebbe riuscita quasi concentrica alla periferia del disco, e piuttosto sarebbe accaduto quello che di sovente si riscontra nelle antiche monete battute, sulle quali l'impronta del conio tocca od oltrepassa in qualche punto l'orlo del pezzo.

5. Del resto a contraddire le ipotesi sopra accennate basta già la semplice osservazione che per esse si dovrebbe supporre l'uso di forme con figure in rilievo, mentre le forme non son tali, se non in quanto recano in incavo le figurazioni, le quali riescono a rilievo sulle copie che se ne traggono.

Si può dire che, nell'industria ceramica d'ogni epoca e d'ogni paese, le iscrizioni, gli ornamenti e le figure derivate da matrici sono di regola in rilievo. Questo osservasi ad esempio in Egitto pei bolli dei mattoni di argilla, a Creta stessa per le rappresentanze delle cretule impresse con sigilli, per gli ornamenti geometrici o figurati ottenuti a stampa sui *pithoi* minoici o greco-arcaici, pei mascheroncini o per le altre figure applicate sui vasi ellenistici imitanti i vasi metallici, pei bolli delle anfore e di altri vasi. Invece hanno intagli incavati le forme corrispondenti, siano pietre incise-sigilli o castoni d'anelli d'oro, siano semplici matrici di pietra ordinaria o di terracotta.

Matrici di terracotta per stampare rilievi fittili trovansi largamente usate in Creta e altrove. A Knossos, da uno strato dell'epoca del primo palazzo (epoca medio-minoica II) proviene una matrice fittile, in cui l'Evans vorrebbe riconoscere la contraffazione dell'intaglio d'un castone di anello d'oro. [1] Altre matrici fittili d'età minoica si sono trovate negli scavi americani di Gournià; fittili sembrano essere state le forme per stampare sui vasi greco-arcaici le decorazioni in rilievo comunemente usate a Creta invece delle pitture; fittili altresì le forme delle lastrette con protomi o intiere figure in rilievo d'epoca arcaica o classica trovate in tanta copia nei sedimenti ellenici di Axòs, Goulàs, Prinià [2] e Praesos. [3]

A Phaestos, nello strato più superficiale entro l'area del palazzo, trovammo una forma in argilla assai depurata, recante ad incavo una bella e delicata figura di Artemis seduta, in veste da cacciatrice, di squisita arte ellenistica. [4] Dovette servire a stampare rilievi del genere preferito per la decorazione dei vasi coperti di vernice nera lucente (sec. III-I a. C.).

È ben noto come in questa medesima epoca tanto in Grecia, con le cosiddette coppe di Megara, quanto più specialmente in Italia fiorisse l'industria dei vasi fittili stampati con decorazioni a rilievo, imitanti i vasi di metallo sbalzati. Erano celebri le fabbriche etrusco-campane, come quelle di *Cales* per le coppe ombelicate nero-lucenti, di *Volsinii* per i vasi argentati e dorati, e sovrattutto quelle di *Arretium* per le finissime ceramiche verniciate in rosso corallino, delle quali si sono ritrovate pure le matrici fittili a centinaia.

Nel museo della pia fraternita di Santa Maria di Arezzo, che ne possiede la raccolta più ricca, si conserva un disco fittile del diametro di mm. 167, spesso mm. 11 all'orlo e 21 circa nel centro, recante sul rovescio due soli cerchi impressi, concentrici alla periferia, e sulla faccia anteriore tanti piccoli dischi radiati e poche altre figure impresse con punzoni (fig. 12). Questo disco proviene dall'officina di

[1] *Knossos*, 1901, in *B. S. A.*, VII, p. 19 e seg.

[2] Cfr. PERNIER in *Boll. d'Arte del Min. P. I.*, II, 1908, pp. 448 e 452.

[3] Cfr. HALBHERR in *American Journal of archaeol.*, V, 1901, p. 384 e segg., tavv. X-XII.

[4] *Mon. Ant.*, XII, c. 21 e seg.

Marco Perennio (a Santa Maria in Gradi); che sia una matrice, come le molte altre dello stesso museo, non v'ha alcun dubbio.[1] Esso ha un aspetto esteriore così corrispondente a quello del disco di Phaestos, che ci vien fatto di domandarci se

Fig. 12. Disco fittile di Arezzo, 5/6 circa.

quest'ultimo — ben lungi dall'essere una copia stampata — non possa al contrario considerarsi come una forma o matrice.

[1] Il prof. Gamurrini, per cortesia del quale mi fu dato di studiare e fotografare questo notevole oggetto, pensa che il disco d'Arezzo potesse servire per stampare dischi di carattere sacro.

*
* *

Sia o no il disco di Phaestos una matrice, in ogni modo le sue spirali figurate rappresentano una composizione diretta ed originale.

Però importa notare che le singole figure non furono intagliate con uno strumento qualsiasi, bensì impresse l'una dopo l'altra quando l'argilla era umida, con appositi punzoni. L'uso dei punzoni ci è indicato specialmente dal fatto che ogni segno, trovandosi ripetuto due o più volte, apparisce sempre così perfettamente identico, come soltanto può essere una impressione rispetto ad un'altra derivante dal medesimo tipo.

Il signor Stefani, che ha ben esaminato i segni ad uno ad uno per ritrarne tutte le varietà, conviene nell'ammettere che ciascuna varietà sia stata ripetuta sempre col medesimo punzone. In altri termini, sembra che i punzoni adoperati pel disco fossero tanti quante sono le varietà dei segni.

Di quale materia potevano essere i punzoni? Se si osservano le figure incavate, o meglio i rilievi che ne derivano e che ci dànno il proprio aspetto dei punzoni, si è indotti a credere che fossero di una materia non troppo preziosa o difficile a lavorarsi — che non sarebbe stata pratica trattandosi di dover fare un numero tanto considerevole d'intagli — di una materia però ben resistente e compatta che si prestasse ad un taglio deciso e netto.

Escluderei quindi i metalli (come il bronzo) e le pietre dure (diaspro, corniola, ecc.) per un verso, le pietre tenere, come la steatite, per l'altro e vorrei piuttosto pensare ad una qualche specie di legno duro e resistente o meglio ancora all'avorio. Antichi punzoni in legno provengono ad esempio dall'Egitto, ma ancor più numerosi sono quelli di avorio o d'osso venuti in luce a Creta, dagli strati della primitiva e media età minoica. Sono i sigilli in avorio che in generale recano i più fini intagli, donde si ottengono immagini a contorni quanto mai sicuri e netti.[1]

In che rapporto sta l'uso di questi antichissimi punzoni rispetto a quello dei veri caratteri mobili, rispetto all'invenzione di Gutenberg? Il prof. A. Elter, dell'Università di Bonn, che si è occupato in modo speciale della storia dell'invenzione della stampa nei suoi rapporti con le tradizioni antiche, giustamente mi fa osservare che tra i punzoni come quelli del disco di Phaestos e i caratteri mobili

[1] Cfr. per esempio i sigilli delle tombe a *tholos* di Haghia Triada (*Mem. R. Ist. Lomb.*, XXI, p. 250, tavv. X, XI, figg. 25, 26) e quelli inediti del museo di Candia, trovati dal prof. Xanthoudidis a Koumasa e a Kalathianà. Della lunga esperienza e della grande abilità che possedevano gli artisti cretesi nel trattare l'avorio offrono un'altra testimonianza le meravigliose figurine dei giostratori di Knossos. (*B. S. A.*, VIII, tav. II, III).

corrono delle differenze essenziali, così per la propria natura degli uni e degli altri, come per gli effetti che dal rispettivo uso derivano.

Anzitutto, se non in ogni caso certo nella maggior parte dei casi, i punzoni del disco recano segni che non hanno valore alfabetico e che quindi non corrispondono a lettere staccate, ma invece sono immagini con valore figurativo o simbolico, indicanti sia un essere od una cosa, sia anche un'idea. E poi i punzoni del disco non furono messi insieme e combinati fra loro, come si pratica nella moderna tipografia, in modo da formare una composizione negativa per trarne direttamente un certo numero di copie uguali, bensì furono adoperati l'uno dopo l'altro per ottenere, con delle impressioni successive, un solo ed unico testo. Dunque a chi inventò e mise in opera i punzoni del disco era estranea l'idea delle lettere staccate e della loro composizione, l'idea cioè che rappresenta la novità nell'invenzione di Gutenberg.

I punzoni del disco sono serviti a facilitare il modo di ripetere più volte nella creta la medesima figura e « il loro uso, ben osserva il prof. Elter, porta un acceleramento nell'eseguire immagini, non già nello scrivere facendo un certo numero di copie identiche del medesimo testo ». Perciò sono d'accordo col prof. Elter nell'ammettere che i punzoni del disco, per la loro natura e per l'uso che ne viene fatto, debbano essere avvicinati, più che ai caratteri mobili, agli altri antichi punzoni di frequente usati per stampare ripetutamente segni e figure decorative.

Non può però non far meraviglia il vedere quale larga applicazione, in epoca così remota, avesse l'uso dei punzoni. In generale gli antichi punzoni o servivano isolatamente o per un determinato oggetto se ne adoperavano due, tre e pochi più soltanto a stampare varie volte di seguito i medesimi motivi, ottenendo delle zone ornamentali o figurate; pel disco invece occorsero in una sola volta ben quarantacinque punzoni, con una sorprendente varietà di tipi; e tanto più deve meravigliarci il fatto che i punzoni di Phaestos non recano semplici decorazioni, ma segni di una scrittura, sia pure in parte ideografica, e servono pur essi a scrivere più rapidamente che non sarebbe possibile se dovesse eseguirsi a mano ogni singolo segno. È certo che da un uso cosiffatto dei punzoni all'idea dei caratteri mobili, il passo non è grande; gli elementi primi della invenzione tipografica erano trovati, restava a trovare il miglior modo di servirsene.

Il disco, se pure fosse una matrice da cui si potessero stampare più copie, non per questo ci richiamerebbe maggiormente all'idea della moderna tipografia, perchè le copie non deriverebbero direttamente dai diversi tipi composti insieme, ma sarebbero tratte da una forma unica; quindi non si avrebbe niente di nuovo rispetto all'uso, già nella remota antichità praticato, di stampare rilievi da matrici aventi incavi di carattere decorativo od epigrafico come sono ad esempio i cilindretti assiro-

babilonesi, hetei e ciprioti, gli scarabei egiziani, le pietre incise di Creta e delle isole egee e tutti gli altri generi di stampiglie usate per rilievi od iscrizioni fittili.

*
* *

Veniamo ora alla classificazione e identificazione dei segni, ai quali cercheremo riscontri negli altri principali sistemi di antica scrittura figurativa, cioè nel sistema pittografico cretese e in quelli geroglifici dell'Egitto della Caldea e del paese degli Hetei.

I segni sono in complesso 241, di cui 123 sulla faccia *A*, tutti identificabili ad eccezione di uno (della zona periferica) scomparso a causa d'una scrostatura della terracotta, e 118 sulla faccia *B*, dove la conservazione dei segni è anche migliore.

Tra i 241 segni si distinguono 45 varietà o tipi diversi, i quali si ripetono ciascuno un numero più o meno grande di volte, ma sempre perfettamente identici, in quanto per ogni tipo si adoperò, siccome abbiamo detto, un solo punzone. I vari tipi possono esser divisi in classi a seconda della loro forma esteriore.

I. — Figura umana e sue parti.

1. Si ripete sei volte sulla faccia *A*, cinque sulla faccia *B;* due volte controsegnato con linea graffita che si diparte obliquamente da una gamba.

Rappresenta di profilo un uomo che corre col braccio sinistro alzato; il suo vestito consiste in una semplice fascia stretta alla vita e coprente i fianchi (ζῶμα) secondo la foggia minoica che si riscontra ad esempio nelle figurine virili di Petsofà, nei personaggi del corteo scolpito sul vaso in steatite di Haghia Triada e nel *coppiere* di Knossos dipinto in affresco.[1]

2. Una sola volta sulla faccia *A*.

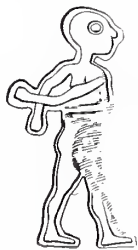



Figura virile di profilo, nell'aspetto simile alla precedente, ma affatto nuda. Procede lentamente con ambedue le braccia portate indietro e coi polsi congiunti forzatamente sul dorso come se fossero legati. Sembra rappresentare un prigioniero.

Simili mosse non naturali delle braccia hanno spesso i prigionieri su monumenti egiziani.

[1] Cfr. Mackenzie, *Cretan palaces and the Aegean civilisation*, in *B. S. A.*, XII, p. 233 e segg.

3. Una volta sola sulla faccia *B* con linea graffita che si diparte obliquamente dal piede destro.

Figura di un uomo volto di fianco, che si avanza lentamente con le gambe un poco piegate e le braccia penzoloni. Nudo o coperto soltanto da una corta camicia che arriva sino ai fianchi, nelle forme del corpo mi pare che mostri segni di debolezza organica e forse accenna appunto all'idea di inferioriorità o debolezza.

4. Due volte sulla faccia *A* e due sulla faccia *B*.

Figura di donna col busto di faccia e nel resto di profilo. Il suo braccio destro cade lungo il fianco, il sinistro è ripiegato sul seno nella mossa che spesso si riscontra in figurine muliebri cretesi d'epoca minoica e posteriore. I capelli sono prolissi; il vestito sembra fatto in modo da lasciare scoperto il petto ed è guarnito con un ampio svolazzo del genere di quelli che nei monumenti minoici spesso si vedono ornare la veste muliebre. [1]

5. Due volte sulla faccia *A*.

Testa virile di profilo. I capelli come nelle intere figurine d'uomini (nn. 1-3) non sono indicati; il cranio è tondeggiante. Due cerchi, chiaramente indicati sulla guancia, potrebbero rappresentare un accenno di tatuaggio o di colorimento del viso. [2]

6. Quattordici volte sulla faccia *A* e cinque sulla faccia *B*. Trovasi sempre in fine di gruppo, seguito dalla linea divisoria. Sulla faccia *A* in dodici casi è preceduto dal disco (n. 37); in due da una serie di altri sei segni (fig. 15 *b*) e in tre casi da una serie di altri tre segni (fig. 17) che si ripetono identici e nello stesso ordine, formando gruppi eguali. Figure diverse lo precedono sulla faccia *B*, ma così da questo come dall'opposto lato, l'iscrizione termina appunto con una simile testa preceduta dal disco.

Fig. 13. Filisteo scolpito sul tempio di Medinet-Habu.

È una testa virile di profilo, alquanto diversa nell'aspetto dalla precedente; la fronte è più sfuggevole e il capo apparisce più allungato, forse anche a causa dell'elmetto piumato che lo ricopre. [3] L'elmetto

[1] Cfr. per es. le statuette in porcellana della dea dai serpenti di Knossos in *B. S. A.*, IX, p. 75 e segg., figg. 54-57; la figura muliebre di un affresco di Haghia Triada in *Mon. Ant.*, XIII, tav. X, e una statuetta in bronzo pure di Haghia Triada in Mosso, *Escursioni nel Mediterraneo*, ecc., fig. 26.

[2] Sull'uso di colorirsi il viso nell'epoca minoico-micenea non v'ha dubbio. Secondo il prof. Halbherr, il quale volle additarmi pure altri notevoli riscontri, varie figurine fittili di Phaestos e di Haghia Triada dimostrano chiaramente quest'uso e alcune steatiti incise possono essere *pintaderas* piuttosto che sigilli. Molto importante in proposito è la testa in stucco dipinto di Micene pubblicata dallo Tsuntas, in 'Εφημερὶς ἀρχαιολογική, 1902, c. 7 e seg., tav. I. Cfr. Wolters, Ἐλαφόστικτος, in *Hermes*, XXXVIII (1903), p. 265 e segg.

[3] Per questo non credo che si possano vedere nella testa i caratteri della dolicocefalia la quale caratterizza

sembra costituito da una calotta di cuoio o di panno sulla quale è applicato una specie di diadema di penne. Questo segno si presenta del tutto nuovo nel campo della scrittura figurata, non avendo alcun riscontro nè fra le pittografie cretesi, nè fra i geroglifici egiziani e neppure fra quelli hetei,[1] i quali raffigurano la testa umana o con ricca capigliatura a parrucca [2] o con una specie di berretta rialzata sul davanti [3] o con la mitra conica che caratterizza le divinità maschili sui rilievi rupestri di Boghazköi. [4] Invece una sorprendente somiglianza con le teste piumate del disco di Phaestos, offrono le teste dei *Pulesatha* o Filistei i quali, vinti e fatti prigionieri dal Faraone Ramses III (verso il 1200 a. C.) si veggono scolpiti sulle pareti del tempio di Medinet-Habu (fig. 13).[5] Nelle une e nelle altre quasi identica è la foggia dell'elmo e persino sembrano simili i tratti fisionomici. Ma le figure dei Filistei di Medinet-Habu non ci obbligano proprio a credere che di Filistei siano pure le teste con elmo piumato del nostro disco. Sopra un bassorilievo caldeo di Tello si vede la testa di un personaggio (il re?) con bonetto ornato di penne.[6] Il costume delle penne sul capo non era dunque esclusivo dei Filistei; lo praticavano i Licii, forse anche i *Thuirsha* [7] (Tirseni?), le genti della Libia,[8] gli arcieri della Nubia,[9] ma ciò che più importa, non era neppure estraneo alla Creta minoica e ai paesi d'influenza minoica e micenea. Il sig. Evans a Knossos ha scoperto e ricomposto i frammenti di un rilievo in stucco dipinto, rappresentante un personaggio minoico, forse proprio un principe, che ritto in maestosa attitudine, impugna un'asta ed ha il petto ornato con una collana a fiori di giglio e la testa con penne.[10] Elmetti crestati pare all'Evans di veder rappresentati sopra placchette in porcellana trovate pure a Knossos.[11] Il sig. Hall ricorda inoltre che la stessa acconciatura del capo mostrano un personaggio armato di ascia sopra un intaglio in avorio di Enkomi (Cipro) e i guerrieri dipinti sopra un vaso geometrico di Micene. [12] L'ornare il capo di penne sembra perciò una usanza già anticamente molto diffusa per tempo e per luogo, praticata pure nella Creta minoica e nulla vieta di credere che la testa con

la razza cretese. Cfr. MACKENZIE, in *B. S. A.*, XII, p. 230 e segg.; SERGI, *Europa* (1908), p 603 e segg.

[1] Per i geroglifici hetei mi riferisco sempre a L. MESSERSCHMIDT, *Corpus inscriptionum Hettiticarum*, in *Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft*, 1900, 4, 5; 1902, 3; 1906, 5. Questa ed altre delle opere qui citate ho potuto avere a mia disposizione per cortese liberalità del senatore Comparetti.

[2] Cfr. per es. *C. I. H.*, II (Babylon), l. 1; IV. A. (Hamath), l. 1.

[3] Cfr. per es. *C. I. H.*, XI (Jerabis), l. 2, 4.

[4] Cfr. per es. *C.. I. H.*, XI (Jerabis), l. 3 e, pei rilievi di Boghazköi, XXVII, A. B. E.

[5] G. MASPERO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, II, pp. 462, 463, 469, 669 e 701.

[6] PERROT-CHIPIEZ, *Histoire de l'art*, II, p. 591, fig. 285. Cfr. ivi anche la fig. 238 a p. 521.

[7] W. M. MÜLLER, *Asien und Europa*, p. 362 e 380.

[8] E. MEYER, *Geschichte des alten Aegyptens*, p. 306.

[9] MÜLLER, op. cit., p. 7.

[10] È esposto nel museo di Candia e non ancora pubblicato.

[11] *B. S. A.*, VIII, p. 19.

[12] H. R. HALL, *Keftiu and the peoples of the sea*, in *B. S. A.*, VIII, p. 185.

elmetto piumato del disco di Phaestos sia proprio quella di un cretese ed anzi ci offra uno dei più antichi esempi di tale acconciatura del capo. E poichè in Creta gli altri esempi son rari vien fatto di pensare che le penne sulla testa fossero un distintivo del principe. La somiglianza fra le teste dei Filistei, rappresentati a Medinet-Habu, e quelle molto più antiche del disco di Phaestos si spiega senza difficoltà, se si ammette la tradizione antica, validamente sostenuta dall' Hall, [1] la quale è concorde nel far derivare i Filistei da Creta. Il disco adunque, con l'importante segno di cui ci occupiamo, sembra offrirci il lontano prototipo cretese del Filisteo che conosciamo dai monumenti egiziani, e la nuova scoperta reca forse un altro accenno a quella corrente di civiltà cretico-micenea che passa attraverso la Palestina non solo dalla fine del secolo XVI al secolo XII a C.,[2] ma forse fino dall'epoca anche più antica alla quale appartiene il disco.

7. Una volta sulla faccia *A*, e quattro sulla faccia *B*, dove in tre casi è accompagnato da una linea che si diparte obliquamente dal basso.

Rappresenta il pugno stretto,[3] difeso da una specie di *cestus* il quale, lasciando libere le dita, come il *cestus* classico, è fermato da una cinghia che passa attraverso la palma e si avvolge intorno al polso. È forse un simbolo di forza e ci richiama al pugilato che, a giudicare dai monumenti di Knossos[4] e di Haghia Triada,[5] era uno degli esercizi preferiti nell'educazione minoica. Il *cestus* vi apparisce generalmente usato.

II. — Animali e parti di essi.

8. Due volte sulla faccia *A* e una sull'opposta.

Uccello in posa di profilo. Quest'uccello per la specie cui appartiene è diverso da quello simile che si trova spesso sulle iscrizioni hetee;[6] sembra un piccione o una colomba, animale che ricorre fra le pittografie cretesi[7] e che ha una parte molto notevole nelle rappresentanze figurate della religione minoica e micenea.[8]

[1] Hall, loc. cit., p. 182 e segg.

[2] R. Weill, *Le vase de Phaestos*, in *Revue archéologique*, 1904, I, p. 52 e segg.; P. H. Vincent, *Canaan*, p. 459, seg. e note.

[3] Cfr. un simile geroglifico heteo in *C. I. H.*, IX, A (Jerabis) l. 2.

[4] Cfr. per es. Evans, in *B. S. A.*, VII, p. 95, fig. 31 e IX, p. 57, fig. 35.

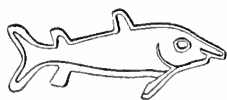
[5] Vedi il famoso *rhyton* di Haghia Triada in Halbherr, *Mem. R. Ist. Lomb.*, XXI, tav. II, fig. 3 e Mosso, *Escursioni*, ecc. figg. 89, 90, 149.

[6] *C. I. H.*, IX (Jerabis), A, l. 4, D, l. 2; X (Jerabis), l. 3; XI (Jerabis), l. 5; XII (Jerabis) 4, l. 1; XXXII (Bulgarmaden), l. 2; XXXIX, 1 (Karabel); XLI, 1; XLIII, 6.

[7] Evans, *Cretan Pictographs* in *Journ. of Hell. Stud.*, XIV, p. 310, n. 45.

[8] Evans, *B. S. A.*, VIII, p. 28 e segg., fig. 14; p. 98 e segg., fig. 56.

9. Cinque volte sulla faccia *A*, in un caso capovolto, sempre preceduto dal corno di bue (n. 15), e tre volte formante con altri tre segni un gruppo che si ripete identico (fig. 17).

Falco che vola ad ali tese, col corpo visto dal disopra e la testa di profilo. Un soggetto simile è rappresentato in un' ametista di Knossos,[1] sopra cretule impresse di Haghia Triada,[2] ecc. Nella scrittura lineare cretese della classe *A* trovasi molto spesso il segno dell'uccello volante.[3]

10. Due volte sulla faccia *A* e quattro sull'opposta.

Pesce, probabilmente tonno, visto di profilo. Il pesce natante, come simbolo geroglifico, si trova pure in Egitto e in Caldea. Ricorre già sopra una pietra incisa cretese di tipo assai primitivo [4] e, insieme ad altre pittografie, sopra una cretula impressa, proveniente da costruzioni di Knossos dell'epoca del primo palazzo.[5] Il tonno poi comparisce non di rado su gemme cretesi di tarda epoca minoica,[6] e tanto su queste come sul disco di Phaestos, è eseguito in una maniera che ci ricorda la franchezza e il naturalismo con cui gli artisti cretesi dipingevano e modellavano i pesci.[7]

11. Una volta sulla faccia *A* e due sulla faccia *B* dove trovasi preceduto dalla barca e dalla colonna (nn. 25, 27).

Insetto con due ali e due mandibole o antenne, visto dal disopra. Qualche insetto, come il ragno, figura tra le pittografie cretesi e si ritrova su pietre incise protoegizie e libiche,[8] ma qui abbiamo da fare piuttosto con una mosca o una farfalla notturna.

12. Tre volte sulla faccia *A* e otto sopra l'opposta. Sulla faccia *A* nella combinazione con la mosca, che si ritrova in *B*, è ripetuto due volte di seguito. In otto casi sta alla fine del gruppo, in due preceduto dal segno delle onde (n. 24), in tre stampato al rovescio.

Testa di cane, di profilo. Sembra un mastino o un cane lupo. Teste di animali, per l'animale intero, sono assai frequenti sui geroglifici egiziani ed hetei. Ma ap-

[1] EVANS, *Cretan Pictographs* in *Journ. of Hell. Stud.*, XIV, p. 281, fig. 8.

[2] Cfr. per es. *Mon. Ant.*, XIII, c. 30, fig. 18.

[3] Per Knossos, cfr. *B. S. A.*, IX, p. 52, fig. 27-*a*; per Haghia Triada, *Mon. Ant.*, XIII, cc. 23, 26, figg. 6 e 10; c. 49, n. 15 e *Rendic. R. Acc. Lincei*, XIV, p. 390, fig. *b*.

[4] EVANS, *Cretan Pictographs* in *Journ. of Hell. Stud.*, XIV, p. 339, fig. 59 c.

[5] *B. S. A.*, VIII, p. 107, fig. 64.

[6] *Cretan Pictographs* in *Journ. of Hell. Stud.*, XIV, p. 308, n. 33.

[7] Ricordo ad es. l'affresco coi pesci che ornava la corte del *megaron* privato di Knossos (*B. S. A.*, VIII, p. 58 e seg.), l'affresco dei pesci di Phylakopi d'arte indubbiamente cretese (BOSANQUET, in *Journ. of Hell. Stud.*, suppl. IV, tav. III), i pesci in oro e in porcellana di Knossos (*B. S. A.*, VIII, p. 81, fig. 45; IX, p. 68 e segg., figg. 46, 47).

[8] EVANS, *Further discoveries of Cretan and Aegean Script*, in *Journ. of Hell. Stud.*, XVII, p. 339, n. 85. Un ragno è pure rappresentato sopra un ciondolo in oro di Haghia Triada. Cfr. PARIBENI, in *Mon. Ant.*, XIV, c. 737, fig. 36.

punto la testa del cane-lupo si trova ripetuta due volte sopra una cretula impressa del deposito del tempio di Knossos.[1] È quella del cane-lupo una razza che esisteva in Creta fin dai tempi più antichi[2] e che oggi pure è molto rappresentata nell'isola.

13. Una sola volta sulla faccia *A*.

Testa di ariete o di mufflone, vista di profilo. Molto comunemente usata nella scrittura hetea,[3] presenta in generale un aspetto alquanto diverso sulle pietre incise cretesi,[4] ma trova un riscontro quasi perfetto nella testa di una capra (Amaltea secondo l'Evans) stampata in rilievo sopra una cretula del deposito del tempio di Knossos.[5]

14. Due volte sulla faccia *A* stampato al rovescio e preceduto dall'uomo che corre (n. 1) col quale forma gruppo a sè.

Zampa di animale bovino vista di profilo. Tra i geroglifici egiziani si ritrova identica.[6]

15. Cinque volte sulla faccia *A* ed una sull'opposta. Sulla faccia *A* in tre casi è distinto con una linea graffita obliquamente rispetto alla base e forma gruppo insieme con altri tre segni che pure si ripetono identici nello stesso ordine (fig. 17).

Corno di bue. Segno usato nella scrittura geroglifica egiziana con valore di determinativo a significare attacco, opposizione. Non figura tra le pittografie cretesi.

16. Dieci volte sulla faccia *A* e cinque sull'opposta. Sulla faccia *A* in due casi trovasi ripetuto due volte di seguito e forma gruppo con cinque segni che si ripetono identici, nello stesso ordine (fig. 15 *b*).

Dalla sua somiglianza col segno egizio della pelle di pantera possiamo credere che questo segno rappresenti pure una pelle di animale distesa e vista dalla parte opposta al pelo. L'Evans inclina a riconoscere pelli di animali, di profilo, nelle impressioni di una cretula trovata in un magazzino vicino alla strada minoica che conduce al palazzo.[7] Il famoso sarcofago dipinto di Haghia Triada ci fa vedere che le pelli di animali erano largamente usate in Creta anche per farne delle vesti, specialmente rituali.[8]

[1] EVANS, in *B. S. A.*, IX, p. 56, fig. 32.

[2] Cfr. O. KELLER, *Hunderassen im Altertum*, in *Jahreshefte des österr. archäol. Institutes in Wien*, VIII (1905), p. 248.

[3] *C. I. H.*, II (Babylon), l. 3, 5; VI (Hamath), l. 1; X (Jerabis), l. 7; XI (Jerabis), l. 2, 3, 4; XII, 5, XIV, 7, XV, A (Jerabis); XXXV (Kölitoluyaila), l. 2, 3; XLVII (Malatia).

[4] EVANS, *Cretan Pictographs* in *Journ. of Hell. St.*, XIV, p. 309, n. 35.

[5] EVANS, in *B. S. A.*, IX, p. 88, fig. 60.

[6] Cfr. ad es. PERROT-CHIPIEZ, *Hist. de l'art*, I, p. 667, fig. 455.

[7] *B. S. A.*, X, p. 57, fig. 20.

[8] PARIBENI, *Mon. Ant.*, XIX, c. 18 e segg., figg. 4 e 5 e tavv. I, II.

III. Vegetali e loro derivati.

17. Tre volte sulla faccia *A* ed altrettante sull'opposta. In cinque casi trovasi preceduto dall'uomo che corre (n. 1), col quale una volta forma gruppo a sè.

Albero alquanto stilizzato e perciò somigliante a una clava. Un albero simile apparisce sopra la ben nota gemma dell'antro di Giove al monte Ida, [1] sopra altre pietre incise cretesi, [2] nelle impronte di due cretule trovate nel piccolo palazzo di Haghia Triada, [3] e sulle stesse iscrizioni geroglifiche del palazzo di Knossos. [4]

18. Due volte su ciascuna faccia.

Sulla faccia *A* trovasi in unione con altre sei figure formanti un gruppo che si ripete due volte (fig. 15 *b*).

Stelo con brevi foglie, terminante in un grande fiore ad ombrello.

19. Cinque volte sulla faccia *A* e sei sull'opposta.

In sette casi occupa il primo posto d' un gruppo, e sulla faccia *A* sta in mezzo ad altre sei figure formanti un gruppo che si ripete due volte (figura 15 *b*).

Ramo con cinque foglie che sembrano trilobate, forse di platano.

20. Quattro volte sulla faccia *B*. In due casi trovasi nel mezzo d'un gruppo di altri quattro segni (fig. 16) che si ripete identico. In un terzo caso al gruppo stesso manca l'ultima figura.

Tronco di pianta con due rami fronzuti, probabilmente di vite. Il signor Evans inclina a riconoscere la vite in una pianta poco dissimile da questa, rappresentata sopra una tavoletta in porcellana di Knossos. [5]

21. Una volta sulla faccia *A* e tre sull' opposta, dove in due casi è preceduto dal pesce (n. 10). Sulla faccia *A* forma gruppo separato col segno dell'arco (n. 30) che lo precede.

Fiore di croco. Questo fiore, in voga all' epoca minoica forse anche per tinger tessuti, trovasi riprodotto in maniera molto naturalistica fra i rilievi in porcellana del deposito del tempio di Knossos. [6] Figura anche tra i segni della scrittura così geroglifica come lineare di Knossos e di Phaestos. [7]

[1] Furtwängler, *Ant. Gemmen*, III, p. 47, fig. 22.

[2] Evans, *Cret. Pictogr.*, in *Journ. of Hell. Stud.*, XIV, p. 312, n. 58.

[3] Halbherr, *Mon. Ant.*, XIII, c. 33 e seg., tav. V, l. I. 1.

[4] Sono molto grato al signor Evans, il quale volle facilitarmi il riscontro delle iscrizioni geroglifiche da lui trovate a Knossos col favorirmene le riproduzioni zincotipiche, le quali illustreranno il suo grande lavoro sulla scrittura cretese di prossima pubblicazione.

[5] *B. S. A.*, VIII, p. 20, fig. 10.

[6] Evans, *B. S. A.*, IX, p. 68, fig. 45.

[7] *B. S. A.*, VI, p. 30; *Mon. Ant.*, XIII, c. 26, fig. 11.

22. Tre volte sulla faccia *A* ed una sulla *B*. In *A* trovasi sempre in principio di gruppo e, unito con altri due segni forma un gruppo che si ripete due volte (fig. 15 *a*).

Fiore di margherita, ridotto nella forma del motivo ornamentale conosciuto sotto il nome di rosetta.

Questa è frequente come motivo ornamentale nell'arte assira, [1] e, ridotta a stella, figura sopra antichissime iscrizioni caldee di Tello. [2] La scrittura egiziana possiede un geroglifico simile. Sopra alcuni frammenti di sculture hetee di Jerabis apparisce pure la rosetta, ma con numero diverso di lobi e piuttosto come decorazione che come elemento di scrittura. [3] Nell'arte minoica, specialmente del tardo periodo, è un motivo prediletto e usitatissimo che si trova, per esempio, dipinto nelle sale di Knossos e di Phaestos, sul sarcofago di Haghia Triada, su vasi, o eseguito a rilievo su lamine d'oro, in porcellana e in altra materia. Ma il riscontro più perfetto a questo segno del disco ci è offerto dalle rosette ad otto lobi dipinte sui bei vasi policromi di Knossos [4] e intagliate sopra una bacinella da offerte in steatite proveniente dal primitivo palazzo di Phaestos. [5]

Il valore della rosetta come simbolo, probabilmente astrale e sacro, viene indicato dal suo apparire anche sopra una cretula di Knossos in mezzo a quattro doppie asce, [6] e sopra quel singolare oggetto d'Ilio in cui il Milani riconosce il *mundus*. [7] Linearizzata corrisponde alla stella ad otto raggi che vedesi spesso incisa su blocchi del palazzo di Phaestos. [8]

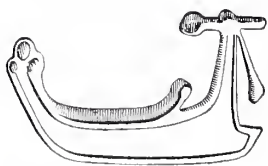
IV. Espressioni topografiche e marine.

23. Una volta su ciascuna faccia nel mezzo di gruppo.

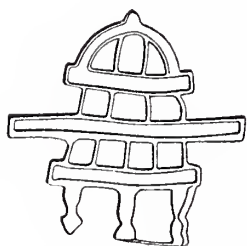
Rassomiglia molto ai segni della scrittura pittografica cretese che il sig. Evans mette a riscontro coi geroglifici egiziani ed hetei indicanti l'alternarsi di monti e valli e quindi l'idea di paese o regione. La scrittura dell'antica Caldea possiede un geroglifico simile col significato di « pezzo di terra ». [9]

24. Due volte sulla faccia *A* e quattro sull'altra, sempre preceduto dalla figura del pileo (?) (n. 39). Nel centro della faccia *B* forma gruppo a sè col segno surricordato, e in un altro caso il gruppo è costituito dal n. 24 preceduto e seguito dal n. 39. Consta di tre linee ondulate e fa pensare al geroglifico egiziano espresso con

[1] Perrot-Chipiez, *Hist. de l'art*, II, fig. 121-123, 265.
[2] De Sarzec-Heuzey, *Découvertes en Chaldée*, tav. 3.
[3] Wright, *The Empire of the Hittites*, XIX, 2, 3.
[4] Mackenzie, *The pottery of Knossos* in *Journ. of Hell. St.*, XXIII, tav. V, 1. 2.
[5] Pernier, *Mon. Ant.*, XIV, cc. 479-480, fig. 87.
[6] Evans, *B. S. A.*, VIII, p. 103, fig. 61.
[7] *Studi* e *Materiali*, III, p. 11 e segg., fig. 312.
[8] *Mon. Ant.*, XII, c. 89, fig. 24, n. 8.
[9] *Cret. Pict.*, in *Journ. of Hell Stud.*, XIV, p. 313, n. 66.

tre linee a zig-zag è usato come determinativo per indicare acqua, liquido. Non è improbabile che nella Creta minoica fosse usuale una simile convenzione, poichè sopra iscrizioni geroglifiche, su alcune cretule impresse e sopra una tavoletta in porcellana di Knossos si vedono appunto le acque o le onde espresse per mezzo di linee ondulate.[1]

25. Due volte sulla faccia *A* e cinque sull'opposta. Sulla faccia *A* sta in mezzo ad altri cinque segni che si ripetono identici e nello stesso ordine formando due gruppi uguali (fig. 15 *d*).

Barca o nave rostrata con alta poppa ricurva ad estremità trilobata che, somigliando come ad un fiore, ci ricorda il fior di loto di cui erano ornate a poppa le navi egizie della spedizione al paese di Punt[2] (XVII sec. a. C.). La prua, alta e diritta, meglio che terminare in una specie di becco, sembra recare alcune attrezzature; dalla sponda emerge una figura, forse quella d'un navigante. La barca, che pure ricorre tra i geroglifici egiziani, si nota per la sua assenza nella scrittura figurata hetea. Invece la rappresentanza di essa è assai frequente nell'arte e nella scrittura della Creta minoica. Il Paribeni, parlando della barca dipinta sul sarcofago di Haghia Triada, ricorda i numerosi modelli di barche in avorio, in terracotta, in pietra, trovati in varie località dell'isola.[3] Barche assai spesso figurano su pietre incise[4] e su cretule impresse[5] di Creta stessa, però mentre su queste, nella maggior parte dei casi, abbiamo a che fare con navi mercantili, invece quella del disco, per la prua rostrata, sembra rappresentare un legno da guerra.

V. Costruzioni e suppellettili.

26. Una volta sulla faccia *A* e cinque sull'opposta. È ripetuto due volte di seguito in un gruppo della faccia *B*.

Questa figura ci ricorda a primo aspetto le capanne del *Punt* (oggi paese dei Somali), scolpite sulle pareti del tempio di Deir El Bahari (fig. 14).[6] Però la somiglianza non è così stretta da far credere che pure sul disco sia rappresentata una capanna e tanto meno che esistano rapporti di derivazione di una forma costrut-

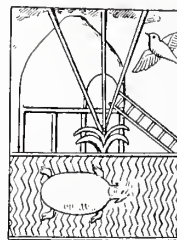



Fig. 14. Abitazione del *Punt* scolpita sul tempio di Deir El Bahari.

[1] Evans, *B. S. A.*, VII, p. 18; VIII, p. 20, fig. 10.

[2] Naville, *The Temple of Deir El Bahari*, tavv. LXXIII-V.

[3] *Mon. Ant.*, XIX, c. 24 e segg., tav. I.

[4] *Cret. Pict.* in *Journ. of Hell. St.*, XIV, p. 308, n. 32 e *Further Discoveries* in *Journ. of Hell. St.*, XVII, p. 334, figg. 2 *a*, 3 *a* (qui abbiamo forse navi rostrate) e p. 337, fig. 7 *b*.

[5] *B. S. A.*, IX, p. 58, fig. 36 e XI, p. 13, fig. 7.

[6] Naville, *op. cit.*, tav. LXIX.

tiva dall'altra. Le capanne del Punt, a forma di cupola, appariscono costruite con rami e giunchi sopra palafitte; invece sul disco sembra di riconoscere una vera e propria costruzione o un oggetto, come una *pyxis*, modellato a somiglianza di un edificio. [1] Questo si vede di prospetto. Tre basse colonne sostengono l'architrave e il primo piano coperto da un tetto orizzontale sporgente, usato forse come terrazza; sopra a questa, verosimilmente più indietro, si erge il secondo piano dell'edificio coperto da cupola. I tratti verticali possono indicare un sistema di costruzione con armatura di legno.

Per quanto nell'assieme tale architettura si presenti nuova in campo minoico, tuttavia trovansi in essa vari elementi che all'architettura minoica non sono estranei. Il sistema di una colonna fra due pilastri o di tre colonne sopra una fronte, adottato per i portici [2] è caratteristico dell'architettura dei palazzi cretesi, [3] così della prima come della seconda epoca. L'esistenza di tetti piani, sporgenti, e l'uso di terrazze o verande si deve di necessità ammettere studiando i palazzi suddetti, nei quali appunto è estesissimo l'impiego della muratura infrapposta ad armature di legno. E finalmente la copertura a cupola, cioè la *tholos*, sovrapposta a edifici sia circolari sia quadrangolari in pianta, è una struttura, la quale trovandosi adottata in tombe cretesi fino dalla primitiva età minoica, per esempio, ad Haghia Triada, a Koumasa, a Kalathianà, sembra tipica e originaria di Creta; [4] ed è ammissibile che quivi, come altrove in altra epoca, la cupola fosse in uso anche nell'architettura civile, con la quale sta sempre in stretto rapporto l'architettura funeraria.

27. Cinque volte sulla faccia *A* e sei sulla *B*. In quattro casi preceduto dalla squadra (n. 33), in due associato ad altri cinque segni che si ripetono identici e nello stesso ordine formando gruppi uguali (fig. 15 *d*).

Colonna con capitello. Questa colonna leggermente rastremata in alto e fornita di capitello quadrangolare, mostra uno dei tipi del tutto caratteristici dell'architettura minoica. Identiche sono le colonne di certi edifizi dipinti sopra un affresco in miniatura di Knossos, di altri scolpiti sopra un frammento in steatite di Knossos stesso [5] e sopra il famoso *rhyton* di Haghia Triada. [6] Che il tipo sia dei più antichi si desume dal fatto che trovasi esemplificato sopra una cretula del deposito del tempio di Knossos. [7] (Periodo medio minoico III).

[1] Non mancano a Creta esempi di oggetti aventi forma di abitazione. Ricordo due piccoli modelli di casa circolare con tetto conico trovati a Phaestos. *Mon. Ant.*, XII, c. 127 e segg., fig. 55. Ἐφημερὶς ἀρχαιολ., 1906, c. 132, fig. 2.

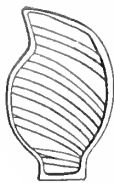
[2] MACKENZIE, *Cret. Palaces* in *B. S. A.*, XI, p. 206 e seg.

[3] NOACK, *Hom. Paläste*, p. 9 e segg.

[4] SAVIGNONI, *Mon. Ant.*, XIV, c. 662 e seg.

[5] EVANS, *B. S. A.*, IX, p. 130, fig. 85.

[6] HALBHERR, *Rendic. R. Acc. Lincei*, XIV, p. 369, fig. 1; *Mem. R. Ist. Lomb.*, XXI, tav. II. fig. 3.

[7] EVANS, *B. S. A.*, IX, p. 57, fig. 35.

28. Due volte sulla faccia *B*.

Probabilmente vaso; le fasce oblique possono indicarne la decorazione dipinta. Se fosse indicato l'intervallo fra l'ansa e l'omero del vaso, questo somiglierebbe perfettamente ad un genere di boccali di argilla rossiccia dipinti con fasce brune, boccali che sono comunissimi a Creta negli strati della fine del medio periodo minoico. [1] Alquanto diversi sono i boccali figurati sulle gemme incise cretesi. [2]

VI. Armi, strumenti, utensili.

29. Quattro volte sulla faccia *A*; in due casi formante gruppo con altri due segni (fig. 15 *a*); in due formante gruppo con altri cinque segni che si ripetono identici e nel medesimo ordine (fig. 15 *d*).

Rappresenta una penna alquanto stilizzata, con grosso fusto, probabilmente la penna d'una freccia. Un oggetto di tal genere, in osso, fu trovato nel deposito del tempio di Knossos. [3]

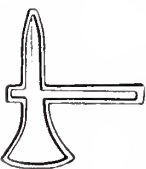
30. Una volta sola sulla faccia *A*, seguito dal fior di croco (n. 21), col quale forma gruppo a sè.

Rappresenta un arco concavo-convesso, di tipo scitico, con la corda allentata. Arcieri sono non di rado rappresentati su monumenti minoici, per esempio sopra alcune tavolette di porcellana e sopra un frammento di rilievo in steatite di Knossos. [4] Inutile ricordare come l'arco fosse una delle armi caratteristiche dei Cretesi, che la mantennero fino in epoca tarda, militando appunto come *sagittarii* negli eserciti stranieri.

31. Due volte sulla faccia *B*, in fine di gruppo.

Coltello a forte lama triangolare leggermente arcuata, con breve impugnatura arrotondata. Una figura simile apparisce di frequente tra i geroglifici hetei. [5]

32. Una sola volta sulla faccia *B* in fine di gruppo.

Ascia a due tagli, l'uno normale all'altro, immanicata.

Questo strumento è pure tipico di Creta, dove se ne sono trovati diversi esemplari in bronzo. Uno proviene dal palazzo di Phaestos, [6] uno dall'abitazione a pianta ellittica scoperta dal signor Xanthoudidis a Chamaizi di Sitia; di due altri non si sa a quale strato archeologico appartenessero perchè si trovarono erratici. [7]

[1] *Mon. Ant.*, XII, c. 108, fig. 40; XIV, cc. 457-458, fig. 67.

[2] Evans, *Cret. Pict.* e *Furth. disc.* in *Journ. of Hell. St.*, XIV, p. 307, n. 29 e XVII, p. 334, figg. 2, 3 *b*.

[3] Evans, *B. S. A.*, IX, p. 61, fig. 40.

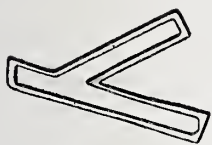
[4] Evans, *B. S. A.*, VII, p. 44, fig. 13; VIII, p. 19, fig. 10.

[5] *C. I. H.*, II (Babylon), l. 5; X (Jerabis), l. 7; XIII, 4 (Jerabis); XX (Palanga) l. 4, 5; XXIII (Marasch) A, l. 2, 3; XXXI (Andaval) C, l. 2; XXXIII (Bor), l. 1; LII (Marasch), l. 2, 4.

[6] Pernier, *Mon. Ant.*, XII, c. 467, fig. 74.

[7] Xanthoudidis, Ἐφημερὶς ἀρχαιολ., 1906, cc. 133-134, tav. 7, n. 4.

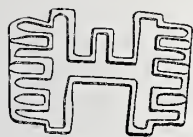
33. Sei volte su ciascuna faccia. Sulla faccia *A* in un caso è controsegnato con linea graffita obliquamente; in due casi sta in principio d'un gruppo di altri cinque segni che si ripetono identici e nello stesso ordine (fig. 15 *d*).

Squadra.

34. Tre volte sulla faccia *A*, in due casi preceduto dal ramo (n. 19), una volta in principio di gruppo.

Rappresenta forse la pialla che si può riconoscere pure sulle iscrizioni geroglifiche trovate dall'Evans nel palazzo di Knossos nel 1900. [1]

35. Una volta sulla faccia *A*.

Rappresenta di profilo un sigillo, verosimilmente in avorio, osso o pietra, di forma lentoide con orecchietta di presa. Un sigillo di questo tipo proviene dalla grande tomba a cupola d'epoca minoica primitiva, scoperta dall'Halbherr ad Haghia Triada. [2]

VII. Simboli incerti.

36. Due volte sulla faccia *A*, innanzi ad altri sei segni che si ripetono identici e nello stesso ordine formando due gruppi uguali (figura 15 *b*).

Può rappresentare un pettine oppure uno strumento di cui non conosciamo l'uso; più difficilmente la pianta di un edificio in forma convenzionale.

37. Quindici volte sulla faccia *A* e due sull'opposta. In *A* fa parte di due gruppi, l'uno di sette segni che si ripete due volte (fig. 15 *b*), l'altro di quattro segni che si ripete tre volte (fig. 17). In tredici casi precede la testa con elmo piumato (n. 6).

Disco con foro o cavità al centro e con altri sei fori o cavità disposte intorno a cerchio. Probabilmente non ha a che fare coi simboli astronomici rappresentati sia da geroglifici egiziani (circoli concentrici e circolo con punto centrale), sia da alcune simili pittografie cretesi. [3] Apparisce identico ad un segno scolpito sopra una pietra iscritta di Jerabis. [4] Se il disco di Phaestos fosse una matrice, allora questo segno nel suo aspetto positivo avrebbe delle borchie rilevate e potrebbe rappresentare uno scudo; nel caso opposto, essendo invece fornito di cavità circolari, farebbe

[1] *B. S. A.*, VI, p. 61.

[2] *Mem. R. Ist. Lomb.*, XXI, tav. X, fig. 25, fila 2 a d. Cfr. anche il sigillo di Messarà presso Evans, *Cret. Pict.* in *Journ. of Hell. St.*, XIV, p. 285, fig. 13.

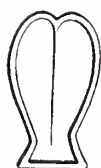
[3] Evans, *Cret. Pict.* in *Journ. of Hell. St.*, XIV, p. 312-313, nn. 62, 63.

[4] *C. I. H.*, XIII, 7. Cfr. ivi XL, 17.

piuttosto pensare ad una tavola da libazioni o κέρνος, veduto dall'alto.[1] Non senza esitazione avanzerei l'ipotesi che il segno in parola potesse rappresentare, in forma convenzionale, lo stesso disco scritto di Phaestos.

38. Una volta sulla faccia *A*. Presenta l'aspetto di una lama tagliente, fornita alla base di un foro come per essere immanicata.

39. Tre volte sulla faccia *A* e quindici sull'opposta. In tre casi controsegnato con linea graffita obliquamente dalla base. In *B* fa parte di un gruppo di cinque segni che si ripete due volte (fig. 16). Sulla stessa faccia è notevole un gruppo (fig. 18) costituito da questo segno, dalle onde (n. 24) e dalla testa di cane (n. 12), gruppo che si ritrova sulla faccia *A*.

Ha l'aspetto di un pileo, sormontato da un corto *apex*, per cui ricorda gli elmi apicati di bronzo e le loro imitazioni in terracotta, comuni nelle primitive necropoli tarquiniesi e aventi certo un carattere rituale.

40. Tre volte su ciascuna faccia. In due casi preceduto dal pileo (n. 39).

41. Cinque volte sulla faccia *B*, alla fine del gruppo di cinque segni (fig. 16) che si ripete due volte.

42. Due volte sulla faccia *A*, in mezzo a gruppo.

43. Due volte sulla faccia *B*.

44. Una volta sulla faccia *B*, in principio di gruppo, controsegnato con linea graffita.

45. Una volta sulla faccia *B*, in mezzo a gruppo.

Delle 45 varietà sopra enumerate 24 si ripetono su ambedue le faccie, 11 sono particolari della faccia *A*, 10 della *B*.

I 123 segni della faccia *A* formano 31 gruppi e i 118 dell'opposta 30 altri gruppi, distinti fra loro per mezzo delle linee verticali graffite.

Come in ogni scrittura s'incontrano frasi e, più spesso, parole uguali, così pure sul disco certi gruppi si ripetono identici a breve distanza; in *A* quattro gruppi (fig. 15) e in *B* uno (fig. 16) ricorrono due volte ciascuno; un gruppo del lato *A* si ritrova tre volte (fig. 17) e un altro è comune ad ambedue i lati (fig. 18). Se nei gruppi ripetuti qualche differenza v'è, questa consiste soltanto nel verso in cui certi segni sono stampati (fig. 15 *b*).

[1] Xanthoudidis, *Cretan Kernoi* in *B. S. A.*, XII, p. 17, fig. 5.

Si deve inoltre notare che alcuni segni, la pelle di animale (in due casi), la testa di cane, l'edificio si ripetono due volte di seguito, come in una parola può ripetersi di seguito la medesima lettera o sillaba; e che qualche aggruppamento di due segni, per esempio la testa piumata preceduta dal disco, è molto frequente e

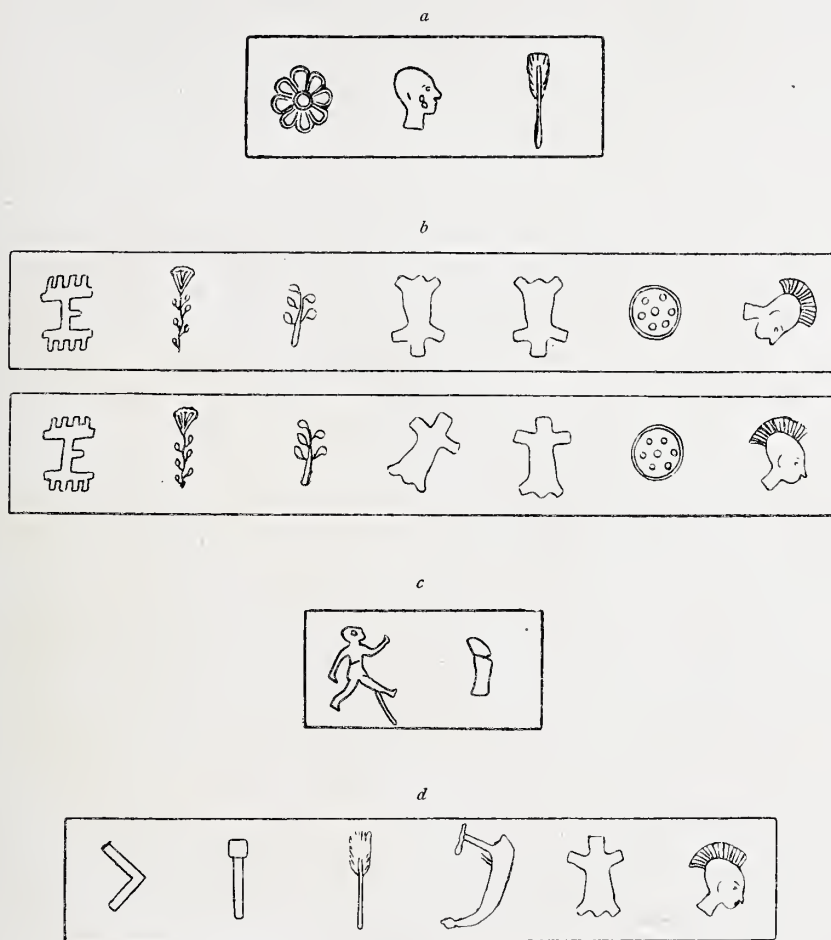



Fig. 15. Gruppi che si ripetono due volte sulla faccia *A*.

sta piuttosto alla fine che al principio dell'intero gruppo, quasi si trattasse di un suffisso o di una terminazione bisillaba di uso comune.

La divisione in gruppi è del più grande interesse riguardo alla questione se le figure del disco abbiano un valore soltanto ideografico o non pure fonetico.

Mentre nelle scritture geroglifiche dell'Egitto e del paese degli Hetei non esistono speciali segni divisori, questi si trovano invece in iscrizioni geroglifiche e lineari della Creta minoica. Nel caso delle iscrizioni geroglifiche non è certo se tali

segni distinguano parole o frasi;[1] ma in una iscrizione del più antico tipo lineare di Phaestos i due punti incisi sembra che non possano indicare altro se non la divi-

Fig. 16. Gruppo che si ripete due volte sulla faccia *B*.

sione fra una parola e l'altra.[2] I punti distinguono certo parole in iscrizioni fenicie, per esempio, nella famosa pietra di Moab,[3] e aste verticali o punti indicano altresì la fine

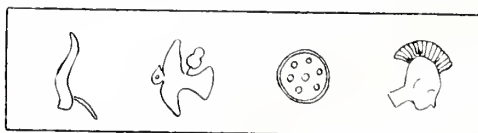



Fig. 17. Gruppo che si ripete tre volte sulla faccia *A*.

e il principio di parole su iscrizioni greche arcaiche ed etrusche. Quale divisione stabiliscono dunque le linee del disco graffite verticalmente? Separano parole o

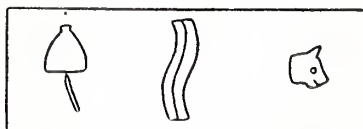



Fig. 18. Gruppo che si trova su ambedue le facce.

frasi? A questo proposito si deve osservare che in ciascun gruppo il numero delle figure varia sempre da due a sette e precisamente vi sono:

gruppi 6 con 2 segni;
» 16 » 3 »
» 21 » 4 »
» 13 » 5 »
» 2 » 6 »
» 3 » 7 »

cioè predominano i gruppi da 3-5 segni, son rari quelli di 2, e rarissimi quelli di 6-7.

Ed è un fatto che un numero di segni in predominanza variabile da tre a quattro

[1] Evans, *B. S. A.*, VI, p. 61.

[2] Halbherr, *Mon. Ant.*, XIII, c. 26 e segg., fig. 11.

[3] Taylor, *The Alphabet*, I, pp 207, 208.

è scarso per parole composte di soli segni alfabetici, è quasi insufficiente per formare frasi in cui i segni rappresentino esseri, cose o idee, ma invece è giusto e normale per le parole di una scrittura sillabica.

Il sig. Evans, osservando che sulle pietre incise della Creta primitiva le pittografie ricorrono quasi esclusivamente in gruppi da due a sette e i più frequenti sono di due o tre, già inclinava a credere che quei caratteri avessero un valore sillabico.[1] Ora questo mi sembra che possa verificarsi per le figure del disco. Le linee verticali in esso, come anche i punti sulle più antiche iscrizioni fenicie, sulle greche arcaiche ed etrusche distinguono verosimilmente non già le frasi, ma le parole e di conseguenza la scrittura sembra composta almeno in parte di segni fonetici, sebbene altri possano conservare il valore figurativo e simbolico, corrispondente al generale aspetto estrinseco della scrittura.

Questa scrittura del disco che ammette dei mezzi tecnici progrediti come l'uso di punzoni, che mostra tipi sicuri e già alquanto stilizzati, apparisce quale una scrittura non già primordiale ma evoluta e non è quindi improbabile che essa sia uscita dalla fase puramente ideografica ed abbia raggiunto quel grado di sviluppo, nel quale i segni d'una scrittura cominciano ad essere impiegati per i suoni che rappresentano, divenendo sillabe.

Io credo insomma che alla bella scrittura del disco non si possa negare un grado di sviluppo simile, non dico a quello della scrittura geroglifica dell' Antico Impero faraonico, ma per lo meno a quello della scrittura hetea, la quale viene riconosciuta appunto come una scrittura in parte ideografica, in parte fonetica con l'uso di determinativi.[2]

*
* *

Il disco con le sue figure rappresenta un documento prezioso della cultura, dell'arte e della scrittura del popolo al quale spetta il merito d'averlo prodotto. Il fatto che si è rinvenuto a Creta, nella residenza del signore di Phaestos, non basta ad assicurarci che sia pur questa una creazione del genio cretese, un nuovo documento della civiltà minoica. Come alla reggia di Knossos affluivano i prodotti dell'industria e dell'arte da stranieri paesi: vasi e statuette di sienite, di alabastro e di diorite con iscrizioni geroglifiche dall'Egitto,[3] cilindri in lapislazzuli dalle regioni dell' Eufrate,[4] vasi dipinti da Melos,[5] come ad Haghia Triada, fra i varii generi di pratico

[1] Evans, *Cret. Pict.* in *Journ. of Hell. St.*, XIV, p. 300 e seg.

[2] Sayce, *Les Hétéens*, p. 138; Jensen, *Hittiter und Armenier*.

[3] Evans, *B. S. A.*, VI, p. 27; VII, p. 64 e segg., fig. 21; VIII, p. 121 e segg., fig. 72; IX, p. 98 e seg., fig. 67.

[4] Evans, *B. S. A.*, VII, p. 68.

[5] Evans, *B. S. A.*, IX, p. 49 e segg., fig. 26.

uso, giunse uno scarabeo col nome della regina Thii,[1] così al principe di Phaestos potrebbero aver portato il disco scritto come missiva o copia di trattato.

Per rispondere al quesito se nel disco di Phaestos conviene riconoscere un prodotto locale o d'importazione dobbiamo vedere a quale popolo meglio si addice la cultura cui accennano i segni del disco.

Questo proviene da uno strato archeologico ben definito e nel suo complesso vergine, da uno strato che non si può attribuire ad epoca più tarda della fine del medio periodo minoico, cioè del sec. XVIII av. C. circa.[2] Ora fuori di Creta qual'è il popolo che verso tale epoca, possedeva una cultura del grado di quella cui intravediamo dalle figure del disco? La nostra mente si rivolge subito verso i grandi imperii che ai tempi minoici fiorirono ed ebbero relazioni con l'isola: da una parte alla Libia e all'Egitto, di cui sono evidenti gli influssi su Creta nel campo della scrittura e delle varie arti,[3] dall'altra alla Caldea, della quale studi recenti scoprono sempre meglio i rapporti con la Creta minoica,[4] e altresì alle regioni asianiche dove la civiltà degli Hetei si rivela tanto più grande, quanto più si procede nella esplorazione del paese di loro origine o di loro progressiva conquista.

Esaminando i singoli segni del disco abbiamo notato che, dei quarantacinque tipi diversi, non più di dieci trovano un certo riscontro in geroglifici egiziani; soltanto per due o tre si può ammettere una qualche rispondenza con segni della più antica scrittura caldea, di cui si hanno esempi sulle sculture di Tello;[5] e appena sei rassomigliano a geroglifici hetei. Ma i segni più caratteristici di una scrittura non si riscontrano nell'altra; le somiglianze consistono soltanto nel comune uso di alcuni pochi simboli e del resto tanto i simboli comuni quanto gli altri in ciascuna scrittura presentano un aspetto lor proprio che rivela un'arte differente; tutti hanno inoltre una diversa disposizione e probabilmente anche un diverso valore a seconda della loro nazionalità.

Inoltre, poichè il disco non può considerarsi alla stregua di certi oggetti di scambio su cui le iscrizioni, se vi sono, hanno un interesse del tutto secondario, ma è invece un documento il cui valore sta proprio in ciò che reca scritto, se si ammette che esso provenga a Creta da un paese straniero, bisogna attribuire a questo tanta importanza da possedere un sistema di scrittura adottato in Oriente pei rapporti internazionali, quale ad esempio era quello degli Assiro-Babilonesi nel sec. XV

[1] Paribeni, *Mon. Ant.*, XIV, c. 733 e segg., fig. 33.

[2] Pernier, *Mon. Ant.*, XIV, c. 461.

[3] Evans, *Furth. discov.* in *Journ. of Hell. St.*, XVII, p. 392; *the Palace of Knossos in its Egyptian relations* nell'*Archaeol. Report of the Egypt Exploration Fund*, 1900, p. 60 e segg. Cfr. innanzi, p. 295.

[4] Della Seta, *La sfinge di H. Triada* e *La conchiglia di Phaestos* in *Rendic. R. Acc. dei Lincei*, XVI, p. 699 e segg.; XVII, p. 399 e segg.

[5] Perrot-Chipiez, *Hist. de l'art*, II, figg. 1, 2, 282, 284, 286 e tav. VI.

av. C. Nell'epoca a cui appartiene il disco una scrittura capace di tal diffusione poteva essere la scrittura egiziana, ma non già quella hetea. Gli Hetei infatti, sebbene possedessero una cultura di origine antichissima, tuttavia non raggiunsero la più grande potenza e forza d'espansione se non dopo il sec. XVII, nel sec. XV e più ancora nel XIV, allorchè combattevano contro l'Egitto da pari a pari e Kheta-Sira concludeva con Ramses II il famoso trattato di alleanza offensiva e difensiva,[1] trattato che il monarca heteo fece scrivere su tavoletta d'argento per inviarlo al Faraone e di cui conosciamo intero il testo egiziano.

È un fatto che le figure del disco, considerate come elementi di scrittura, a primo aspetto mostrano una notevole divergenza anche dagli ordinarî geroglifici cretesi, quali si vedono sulle pietre incise delle regioni orientali dell'isola e sulle tavolette di Knossos scritte in caratteri pittografici convenzionali.[2] Sebbene dei quarantacinque tipi che ci offre il disco parecchi si riconnettano con altri generi di rappresentanze figuratè dell'arte minoica, tuttavia a rigore soltanto una diecina di essi trovano riscontro nella nota serie di geroglifici cretesi, e anche per quei dieci il riscontro consiste sì nel rappresentare il medesimo oggetto, ma non nel rappresentarlo alla stessa maniera, con quella stabilità di forme che si conviene a tipi grafici.

Di fronte a tale divergenza sembra legittimo il dubbio se la scrittura del disco faccia parte dello stesso sistema cui appartengono i geroglifici cretesi classificati dall'Evans; e, poichè non si può non esitare ad ammettere in un'area così circoscritta com'è Creta un secondo sistema di scrittura geroglifica, vien fatto d'immaginare che la scrittura del disco appartenga a un qualche sistema estraneo a Creta, se pure per comunanza di origine affine a quello cretese.

Ma prima d'insistere nell'idea che il disco sia importato a Creta, che i suoi geroglifici appartengano ad un sistema non cretese, vediamo se il nuovo apparire in Creta di tali geroglifici non possa spiegarsi altrimenti e se nelle figure del disco stesso non si debba pur riconoscere un riflesso della cultura e dell'arte della Creta minoica.

I. Anzitutto il diverso aspetto che la scrittura del disco, dal lato figurativo, presenta di fronte a quella delle pietre incise della Creta orientale e delle tavolette di Knossos può spiegarsi in parte colla possibilità che nel disco sia rappresentato un momento diverso nello sviluppo del sistema geroglifico cretese (sviluppo di cui le iscrizioni fittili di Knossos rivelano forse l'ultimo stadio), in parte pel fatto che ad ottenere i simboli grafici furono impiegati processi tecnici del tutto diversi. In un caso i geroglifici derivano da intagli a incavo in pietre tenere o dure, in un

[1] SAYCE, *Les Hétéens,* p. 23 e segg. Anche dalle più recenti ricerche inglesi e tedesche in Asia Minore e dai nuovi studi del Garstang risulta che la massima potenza dell'impero heteo data dal sec. XV a. C.

[2] EVANS, *B. S. A.*, VI, p. 59 e segg.

altro caso da graffitura diretta di una punta sull'argilla fresca, nel caso del disco da impronte di punzoni di legno o d'avorio intagliati a rilievo.

II. Inoltre una certa diversità nel modo di esprimere i simboli e nella scelta di essi, può dipendere da ragioni, dirò così, di regionalismo. L'antica Creta era una nazione eminentemente letterata e poliglotta: come al principio della tarda epoca minoica vigevano in essa due sistemi paralleli di scrittura lineare, dei quali in certe regioni uno sembra aver avuto la preferenza sull'altro, così in epoca anteriore potrebbe essersi usato nella regione festia un sistema geroglifico, non dico diverso da quello di Knossos e della Creta orientale, ma avente qualche segno particolare e nell'assieme un colorito locale. Ciò apparisce tanto più verosimile se si ricorda che a Creta in epoca storica, l'alfabeto arcaico presentava delle varietà a seconda delle regioni, di guisa che possiamo distinguere il gruppo degli alfabeti di Axòs, Eleutherna, Priniá da quello di Gortyna e da quello di Lyttos,[1] mentre nella regione degli Eteocretesi restava in uso una scrittura a caratteri ellenici e in lingua non certamente ellenica.[2]

III. Ma l'accentuata novità dei simboli che compariscono sul disco si spiega pure con altre osservazioni. I testi geroglifici scoperti per lo innanzi a Creta si riducevano a gruppi di pochi segni ed erano di un genere molto uniforme; infatti le pietre incise, a quanto pare, non contengono che un'indicazione di proprietà e le tavolette geroglifiche di Knossos si riferiscono per la maggior parte a conti.[3] Il disco offre invece un testo complesso e di contenuto diverso, quindi è naturale che presenti un numero considerevole di simboli nuovi. Come le iscrizioni trovate a Knossos nel 1900 hanno fatto salire a più di un centinaio i segni della serie geroglifica cretese, così non deve far meraviglia che il nuovo singolarissimo documento, fra i suoi 45 tipi, ne offra circa 35 da aggiungere alla serie suddetta. Questa, anche dopo un contributo tanto considerevole, apparisce sempre molto incompleta, e dovrà arricchirsi di un numero ben maggiore di segni, prima di ripresentare la completa varietà di simboli, propria delle scritture del suo genere; non dico dell'egizia, che comprende molte centinaia di tipi, ma dell'hetea, di cui ogni nuova iscrizione scopre simboli nuovi oltre i duecento e più già conosciuti.[4]

Infine importa molto di rilevare che i caratteri generali della scrittura del disco corrispondono a quelli che sapevamo esser proprî della scrittura geroglifica cretese: il materiale su cui comparisce l'una è quello d'ordinario adoperato per l'altra e in ambedue si riscontra: (una specie di bustrofedismo?), l'opistografia, la distinzione delle figure in gruppi per mezzo di segni speciali, l'apparenza del sillabismo.

[1] Comparetti, *Inscrizioni arcaiche cretesi*, in *Mon. Ant.*, III, cc. 332, 338, 388, 413, 430, 436.

[2] Conway, in *B. S. A.*, VIII, pp. 125-156 e X, pp. 115-126.

[3] Evans, *B. S. A.*, VI, p. 61.

[4] Sayce, *Les Hétéens*, p. 138.

Quanto alla cultura di cui sono un riflesso le figure del disco, studiando queste ad una ad una, già abbiamo notato le vesti virili e muliebri che riproducono fogge caratteristiche della Creta primitiva; gli animali e le piante che già in gran parte conoscevamo da altri monumenti minoici; le particolarità architettoniche (come la *tholos*, la forma e la disposizione delle colonne), le quali ci richiamano ai palazzi e alle tombe di Knossos e di Phaestos, le espressioni marine che riflettono la tendenza dei primitivi intraprendenti isolani verso il mare, sul quale si estese la loro potenza. Un vaso e un sigillo rappresentati sul disco sono tipici a Creta in età molto antica, e tipiche sono alcune armi, come l'arco, alcuni utensili come l'ascia.

Fra i motivi ornamentali, la spirale (che qui troviamo adottata per la disposizione delle figure) e la rosetta, sebbene siano motivi comuni all'arte egizia, all'assira, all'hetea, hanno la loro più larga applicazione in Creta all'epoca del disco: sta la rosetta sui più fini vasi policromi di Knossos, sulla pisside del primo palazzo di Phaestos, e sono le spirali che ornano i vasi dipinti trovati insieme con la singolare iscrizione.

Finalmente per l'arte delle sue figure il disco ritrae il nostro pensiero dall'Egitto, dalla Caldea e molto più dal paese degli Hetei per richiamarlo su Creta stessa. Sebbene alcune figure risentano già di quella stilizzazione che non può restare estranea a simboli in uso come tipi grafici, tuttavia esse sono il prodotto di un'arte naturalistica, la quale è abituata a rendere chiaramente la forma dall'imitazione diretta degli esseri e delle cose. Ed è così che con poche linee la maggior parte delle figure del disco, la figura umana e meglio quella di certi animali (come l'uccello, il pesce, l'ariete) e di certi strumenti (come l'arco, l'ascia e il sigillo) esprimono in modo netto e fedele l'oggetto rappresentato. Ora il naturalismo è appunto una delle doti più spiccate dell'arte minoica nel suo più splendido periodo, di quell'arte che in ogni sua manifestazione si mostra così progredita e sicura, da produrre pitture come quelle del sarcofago di Haghia Triada, e le figurine in avorio e in porcellana di Knossos, gli intagli dei vasi festii in steatite e dei finissimi sigilli di ogni parte di Creta. Anche allo stile delle figure del disco non si può disconoscere l'impronta minoica.

Per le ragioni esposte innanzi io penso adunque che, allo stato presente delle nostre conoscenze, sia lecito riconoscere nel disco un prodotto della civiltà cretese, un monumento originario del luogo in cui è stato trovato. Se la tavoletta scritta e i vasi dipinti che stavano insieme con esso non permettono di abbassarne la data oltre la fine del medio periodo minoico, la concezione e lo stile delle sue figure e ogni altra evidenza portano più precisamente ad attribuirlo al periodo splendido dei primitivi palazzi di Knossos e di Phaestos. I riscontri più numerosi e più intimi alle figure del disco si trovano nelle rappresentanze di quel periodo, specie sopra i sigilli o le cretule impresse, i cui rilievi corrispondono d'ordinario a simboli della scrittura geroglifica.

A proposito di alcune cretule rinvenute nei primitivi strati di Knossos e recanti gruppi di caratteri pittografici di tipo antico, il sig. Evans ha detto che questa forma di scrittura fu in voga nel primo palazzo di Knossos.[1] Il disco ci mostra quale era la scrittura in voga nella più antica reggia di Phaestos, offrendoci il più complesso e il più insigne documento della elevata cultura della Creta minoica.

***

Messa da parte l'ipotesi che il disco sia una lettera o la copia d'un trattato venuta a Phaestos da paese straniero, resta da vedere a quale altra categoria potrebbe appartenere il nuovo documento epigrafico.

Per forma e dimensioni questo differisce da tutti i rimanenti oggetti cretesi forniti d'iscrizioni geroglifiche, e pure il suo contenuto apparisce diverso in quanto nè è qui il caso dei soliti sigilli di carattere personale, nè si può pensare a elenchi, inventarî o conti, non riscontrandosi sul disco i numerali, i quali invece ricorrono quasi sempre sulle tavolette fittili di Knossos.

I piccoli dischi fittili di Haghia Triada[2] e di Gournià[3] recanti pochi caratteri lineari, e i sigilli circolari proprii dell'arte hetea, sui quali il campo figurato interno è circondato da due o più zone di segni e ornamenti diversi,[4] non so fino a qual punto abbiano a che fare col disco.

Certo per questo singolare monumento la scelta della forma non fu capricciosa, e poichè neppure saprei motivarla da speciali convenienze d'uso, inclinerei piuttosto a crederla determinata da un qualche simbolismo e a metterla in rapporto col significato del testo. È inutile che io ricordi come la rappresentanza del disco sia un simbolo divino o si riconnetta a idee sacrali nell'arte e nella religione dei luoghi e dei tempi più disparati. Dall'immagine del disco solare, radiato, alato, o nudo non si scompagna mai un concetto di religione; così è nell'arte egizia, hetea, persiana, così nella stessa arte minoica, dove il disco si trova su coni fittili rituali, unito ai corni di consacrazione.[5]

Per limitare gli esempii, basta menzionare il disco fittile che serviva di acroterio centrale al tempio di Hera in Olimpia; il famoso calendario azteco, detto la pietra del sole, recante figure e segni disposti a cerchi concentrici intorno a un mascherone centrale, e avente pure la forma di un disco, il quale serviva di altare pei sacrifici al Messico.

[1] *B. S. A.*, VIII, p. 106 e seg.

[2] HALBHERR, *Mon. Ant.*, XIII, cc. 27-28, figg. 15-16.

[3] *B. S. A.*, IX, p. 52 e seg.

[4] *C. I. H.*, XL, 2; XLII, 9; XLIII, 2-4.

[5] H. A. BOYD, *Transactions of the departm. of archaeol. Univ. of Pennsylvania*, I, p. 41 e segg., MARAGHIANNIS, *Antiquités crétoises*, tav. XXXVI, 4.

Tanto più facilmente vien fatto di attribuire al disco di Phaestos un carattere sacro, in quanto esso mostra una mirabile rispondenza con un altro singolare monumento, che è il prodotto di quella cultura etrusca la quale, nelle sue origini, mostra pure tanti punti di contatto con la civiltà dell'Oriente preellenico e di Creta stessa. Intendo parlare del famoso piombo di Magliano che si conserva nel museo archeologico di Firenze (fig. 19).

Fig. 19. Il piombo scritto di Magliano, 4/5.

Ha questo piombo la forma irregolare di un disco con le facce interamente coperte da iscrizioni graffite, le quali si avvolgono a spirale dalla periferia al centro. Nella sua faccia principale (*A*) la somiglianza col disco di Phaestos apparisce anche più stretta perchè ivi, non solo è indicata con punti la distinzione delle parole e dei capi, ma la spirale dei segni si svolge entro una linea graffita a spirale. Il piombo di Magliano, recando i nomi di sei divinità etrusche, sembra, come lo definisce il Milani,[1] un feriale o rituale della religione etrusca. Ora io non oserei accentuare le concordanze fra i due monumenti, divisi fra loro da molti secoli,[2] fino al punto da immaginare scritto sul disco di Phaestos un rituale della religione minoica; ma,

[1] *Mon. Ant.*, II, c. 37 e segg.

[2] Il Milani dapprima datò il piombo di Magliano al sec. III a. Cr., basandosi sopra supposti riscontri linguistici col latino. Ma dopo gli studi del Torp, riconosciuti insussistenti tali riscontri, egli non esita a riferire il piombo all'epoca etrusca arcaica cui appartiene il vasellame trovato nella medesima località. Rialzandosi così la data del piombo, la sua rispondenza col disco di Phaestos diventa più significativa.

sostenendo il carattere sacro di quest'ultimo oggetto, credo si possa pensare per esso, non meno che a un rituale, anche a un trattato redatto sotto gli auspici della divinità dal principe festio, o al ricordo di una dedica o consacrazione.

* * *

Nell'iscrizione del piombo di Magliano la sfinge etrusca, sebbene abbia lasciato cogliere il concetto generico, non si è tuttavia rivelata; anche più impenetrabile si presenta fino ad ora la sfinge minoica e forse il segreto delle sue figure non sarà sciolto, fino a che dal suolo inesausto di Creta non torni alla luce il testo bilingue che di tali enigmatiche figure c'insegni il preciso valore.

Firenze, 12 gennaio 1909.

LUIGI PERNIER.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO
E VARIETÀ

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

PREISTORIA ITALICA.

Congresso internazionale d'antropologia e d'archeologia preistorica, Monaco 1906. — Sono usciti i due volumi degli *Atti*. Delle questioni più importanti per la preistoria italiana dissi già in *Ausonia*, I, p. 125.

Congresso della Società italiana pel progresso delle scienze. — Del lavoro compiuto nel Congresso del 1907 a Parma per la parte paletnologica rende conto il prof. Pigorini in *Bull. di pal. it.*, 1908, p. 1. Nel fascicolo stesso sono pubblicate le più importanti comunicazioni fatte a quel Congresso da A. Issel sulle *Caverne ossifere dei Balzi Rossi*, da G. A. Colini sulle *Origini dell'età del ferro in Italia*, nonchè una relazione preliminare sullo scavo della terramara di Parma eseguito durante il Congresso.

Liguria preistorica. — Il prof. Arturo Issel ha ripubblicato la sua *Liguria preistorica*, la cui prima edizione del 1892 è esaurita. Si può dire, che si tratti di un libro nuovo, tanto infatti la materia è stata rielaborata e arricchita, che da meno di trecento pagine, quante erano nella prima edizione quelle dedicate alla paletnologia, il presente volume ne conta oltre settecento. Tutte le scoperte e gli studi in Liguria, scoperte e studi di cui l'Issel può veramente dire *pars magna fui*, sono raccolte, esposte, coordinate sì da offrire un quadro completo di quanto la preistoria ci può insegnare sugli antichi Liguri, quadro cui non manca la sapiente disposizione nè il *lucidus ordo*.

Ritrovamenti paleolitici di Capri. — Il professor Portis non ritiene sufficientemente constatata l'associazione delle armi e degli strumenti paleolitici scoperti recentemente in Val Tragara a Capri con i resti dell'*elephas antiquus* di un *rhinoceros* e di un *hippopotamus*. La contemporaneità dell'uomo con quegli animali in Italia resterebbe perciò ancora a provare (*Bull. Soc. geolog. ital.*, 1907). Proprio di questi giorni però nuove scoperte del dott. Cerio hanno mostrato in terreni quaternari strumenti *chelléens*.

Grotte con materiale paleolitico in Sicilia. — A quel periodo debbono, secondo lo Schweinfurth, ascriversi i materiali silicei rinvenuti nelle grotte di Termini Imerese, e non a discendenti di popolazioni paleolitiche viventi in età neolitica. Interessanti sono i confronti di quel materiale con quello delle grotte di Tunisia (Schweinfurth, *Über das Höhlenpaläolithikum von Sicilien und Südtunesien* in *Zeitschr. für Ethnologie*, 1907, p. 832).

La civiltà primitiva degli Abruzzi e delle Marche. — Il Colini continua gli acuti e dotti suoi studi sul tema. Della prima divisione del suo lavoro riferentesi all'età archeolitica demmo conto in *Ausonia* (II, p. 13), della seconda riguardante l'età neolitica è uscita una parte in *Bull. di Pal.*, 1907, pp. 100-180, e 193-224).

Resti dell'età della pietra in Sicilia. — Il dottor E. Salinas ha iniziato delle ricerche e dei saggi presso Palermo in contrada Valdesi e nella tenuta reale « la Favorita » sotto Monte Pellegrino raccogliendo in gran numero armi e

utensili di pietra o frammenti di ceramica e ossami. Ha anche osservato dei grandi lastroni di pietra disposti come nei *dolmen*, ma che secondo l'A. dovevano servire di capanne a popolazioni neolitiche (*Not. scavi*, 1907, p. 307). Così pure ha trovato all'Acqua dei Corsari, strumenti litici, frammenti di terracotta, carboni e gusci di conchiglie sotto uno strato di travertino alto m. 1.25 (*Archivio stor. sic.*, 1907; cfr. Pigorini in *Bull. Pal.*, 1907, p. 135).

Il materiale trovato nella Grotta del Castello presso Termini Imerese è stato studiato recentemente dal Giglioli (*Arch. per l'antrop. e l'etnol.*, XXXVI, p. 276) e dal Giuffrida Ruggeri (*Archivio della Soc. romana d'antrop.*, 1907, p. 143). Gli oggetti litici in parte sono di tipo *mousterien*, in parte sembrerebbero accostarsi al neolitico.

Cavernicoli di Sicilia. — L'Orsi riferisce su esplorazioni da lui compiute nella grotta di Cala Farina presso Mazzameni, in cui ha trovato resti di abitazioni e di sepolcri d'età neolitica. La ceramica rinvenuta non si lega nè con i gruppi neolitici di Matrensa e di Stentinello, nè col primo periodo siculo. Resta dubbio, se debba dichiararsi presicula o extrasicula.

Altri importanti ritrovamenti si fecero entro grotte delle estreme falde dell'Etna presso il villaggio di Barriera. Anche quelle grotte furono abitate in età eneolitica, pur sussistendo vicino ad esse l'altra forma di abitazione a capanne. Il materiale rinvenuto appartiene al primo e al secondo periodo siculo, costituendo così queste stazioni uno degli anelli di transizione tra i due periodi, e rendendo più probabile l'ipotesi dell'Orsi, che tra i due periodi non vi sia una separazione, ma una evoluzione, e che tutti e due ci rappresentino la civiltà primitiva dei Siculi (*Necropoli e stazioni sicule di transizione* in *Bull. di Paletn.*, 1907, pp. 7 e 53).

Villaggi preistorici di Caldare e di Cannatello. — Il nostro socio sen. Mosso si sottopone con giovanile ardore alle fatiche di scavi che conduce a sue spese, donando poi con bell'esempio di scientifico disinteresse i materiali trovati ai musei dello Stato. Nello scorso inverno praticò scavi in provincia di Girgenti, ponendo alla luce due villaggi neolitici con capanne tondeggianti, ellittiche e una quadrata. Questa è situata quasi nel centro di una piazza circolare regolarmente lastricata, dalla periferia della quale partono delle strade. Particolarmente interessante fu il ritrovamento di un luogo di culto con una tavola di libazione e corna votive chiaramente accennanti alle religioni preelleniche dell'Egeo. Anche la ceramica trovata nei due villaggi, come quella raccolta presso il Pulo di Molfetta, presenta notevoli relazioni con la ceramica cretese anteriore al tipo di Kamares (*middle minoan*) sicchè le relazioni della Sicilia e dell'Italia meridionale con l'Egeo si potrebbero provare fin dalle età remotissime dell'*early minoan* (in *Monumenti dei Lincei*, XVIII, p. 573).

Sepolcri preistorici a Malta. — Trovamenti occasionali hanno posto in luce delle tombe cavate nella roccia (talune a due piani e a più camere tondeggianti) presso il villaggio di Tarscien. Ne sono venuti fittili con decorazione graffita e riempita di materia bianca, frammenti di vasi di pietra, statuette di terra e di alabastro che mostrano importanti relazioni con l'Egeo. La forma delle tombe può far pensare, che anche le grandi costruzioni caratteristiche maltesi di Haghiar Kim possano essere tombe più illustri forse delle altre e onorate forse di culto. (Mayr, *Vorgeschichtliche Begräbnisstätte auf Malta* in *Zeitschr. für Ethnologie*, 1908, p. 536).

La primitiva civiltà egea in Italia. — Il Peet ricorda le notizie già date da parecchi e specialmente dall'Orsi (anche in questa nostra Rivista) su trovamenti di oggetti micenei (del *late minoan III* per dirla con l'Evans) in Italia, e si domanda, se non sia possibile supporre re-

lazioni tra l'Italia specialmente meridionale e insulare e l'Egeo prima di quel tempo. La risposta si ha specialmente in base al confronto delle ceramiche neolitica ed eneolitica di Sicilia e di Puglia con quelle degli strati contemporanei cretesi, troiani, ecc. Non solo, ma l'A. trova somiglianze oltremodo notevoli, anche allargando la sua ricerca alla Liguria da una parte, alla Tessaglia dall'altra. Concludendo, egli ritiene: 1° che l'Italia Meridionale, le isole e le coste liguri sono state in relazione con parecchi centri della civiltà egea durante il periodo neolitico ed eneolitico; 2° che la più antica civiltà neolitica di Sicilia presenta un aspetto molto più strettamente collegato con quello della civiltà contemporanea egea che non quella del resto d'Italia; 3° che in Sicilia come nell'Egeo con l'inizio dell'era dei metalli comincia l'uso della ceramica dipinta (in *Annual of the Brit. School at Athens*, XIII, p. 405).

Figurine steatopigiche. — Il sen. Mosso, pubblicando alcune nuove statuette steatopigiche di Creta e d'Egitto, non crede che queste e le simili trovate in Francia, a Malta, in Grecia, ecc., rappresentino le caratteristiche d'una razza, ma piuttosto la esaltazione della natura feconda ed ubertosa e una manifestazione della religione matriarcale nell'età neolitica. (Mosso, *Idoli e figure di animali nell'età neolitica* in *Memorie dell'Acc. d. Scienze di Torino*, 1906-1907, p. 375). In *Bull. di Paletnologia,* 1908, p. 68, il Paribeni si occupa dell'argomento, pubblicando nuovo materiale e concludendo con vedute non perfettamente consone a quelle del Mosso.

Vertebre di pesce usate come ornamenti o amuleti. — Ne pubblica il Mosso di Creta, della seconda città di Hissarlik, di Spagna e delle palafitte dell'Italia settentrionale. L'A. osservando, che molte di esse sono di squalo, ossia vertebre cartilaginose che si raggrinzano, e sono meno belle e meno adatte ad ornamento che non altre vertebre di pesci a scheletro osseo, pensa, che la ragione di averle preferite sia dovuta al pregiudizio, che valessero come amuleti contro i gravi pericoli che gli squali costituivano per la primitiva navigazione. (*Atti R. Acc. di Scienze di Torino*, 1907, volume XLII).

Stazioni della prima età del bronzo. — Ne furono riconosciute tracce a Monte Rosso presso Teolo in provincia di Padova (Moschetti e Cordenons in *Not Scavi,* 1906, p. 393) e al lago della Costa presso Arquà Petrarca (Ghirardini, *ibid.*, 1907, p. 105). Nell'uno e nell'altro luogo si ebbero indizi dell'esistenza d'un villaggio costruito in parte su terreno asciutto, in parte su gettate di legnami e di sassi. Del secondo scavo darà più ampia relazione l'Alfonsi.

I Nuraghi della Sardegna. — Le solenni e misteriose costruzioni così caratteristiche dell'isola continuano ad occupare l'operosità degli studiosi. Il visconte de Chaignon pubblica alcune sue note in *Memoires de la Soc. d'Hist. Naturelle d'Autun*, vol. XX-1907, e il Taramelli in un articolo in *Archivio Storico Sardo* (1907, p. 211) deve garbatamente rimproverarlo di fretta e di trascuranza quasi completa della bibliografia italiana sull'argomento. Il Taramelli stesso insieme col Nissardi pubblica un cospicuo lavoro sull'Altipiano della Giara di Gesturi e sui suoi monumenti preistorici (*Monumenti Antichi pubbl. dalla R. Accad. dei Lincei*, XVII, p. 5). Questo altipiano, che ha un perimetro di 37 chilometri, si presenta come il centro, l'acropoli di una vasta regione formata dalle sue pendici e da alture che ad essa si connettono, costituendo così una massa orografica nettamente delimitata da corsi di acqua e da bassure con linee di confine chiare con valichi e guadi precisi e atti a esser difesi. Abbondano in essa i nuraghi, e gli autori che li hanno esaminati, rilevati, e qua e là tentati con piccoli scavi fanno osservare, come

essi siano disposti con criterii strategici in posizioni elevate, presso sorgenti d'acqua, in vista l'uno dell'altro, dominando le linee d'accesso e di confine. Anche l'esame tectonico di gran parte dei nuraghi meglio conservati, muniti di contrafforti e di sbarramenti induce a credere, che si tratti non di tombe, come fu da molti asserito, ma di fortezze abitabili e abitate. E saggi di scavo, compiuti nei nuraghi Palmavera e Lugherras, confermano tale ipotesi avendo messo allo scoperto tracce di focolari, fornelli di fusione, macine e altra suppellettile che richiama a funzioni della vita, non a corredo di morti. Analoghe convinzioni espone in questo nostro volume il Mackenzie. Interessanti sono anche le osservazioni del dott. Prechac sull' architettura dei Nuraghi sardi. Fondandosi specialmente sulla forma del Nuraghe di Fonte Mola fra Tiesi e Ittiri che è a tronco di piramide invece che a tronco di cono, e richiamando l'esistenza di *talayots* a sezione quadrata nelle isole Baleari e le analogie di costruzione tra i Nuraghi e le Tombe dei Giganti e tra queste e i Dolmen, espone l'opinione che i Nuraghi si svolgano dall'architettura dolmenica, così come le tombe dei Giganti. Ragioni di fortificazione avrebbero fatto poi preferire nei Nuraghi la forma a tronco di cono alla primordiale a base quadra. (*Notes sur l'architecture des Nuraghes* in *Mélanges d'Arch. et d'Hist.*, 1908, p. 141).

Da vedere anche un bell'articolo di divulgazione di A. Taramelli in *Memnon* II e una memoria di Sanfilippo pubblicata in Iglesias, 1908.

Ripostigli di bronzi in Etruria e nel Sannio. — A Campiglia d'Orcia in provincia di Siena si rinvennero recentemente due ripostigli, l'uno costituito da quarantadue asce di bronzo a margini rialzati, l'altro da sei asce simili e da sei pani discoidali di bronzo. Il Milani, ricordando altri gruppi di bronzi trovati in Etruria, e tra questi quello inedito di Montemerano

che presenta carattere sepolcrale più che votivo, e ricordando i trovamenti di *aes rude* entro tombe, gli esempi di *aes rude* segnato con un marchio, e da ultimo i pani monetali di bronzo dell'Egeo e di Sardegna, è indotto ad attribuire un valore monetale anche a queste formelle dell'età del bronzo.

Un altro ripostiglio di nove asce di bronzo a margini rialzati è stato rinvenuto in Alanno (prov. di Teramo) e in parte ricuperato pel Museo di Ancona (Pellegrini in *Not. Scavi*, 1908, p. 114).

Le armi più antiche di rame e di bronzo. — Il sen. Mosso ha studiato le forme e la composizione chimica di moltissime armi e utensili metallici primitivi d'Egitto, di Creta, di Micene e di più luoghi d'Italia. Queste ricerche ed insieme la scoperta di una miniera di rame a Chrysocamino presso Gournià lo inducono ad assegnare a Creta una parte predominante nella primitiva industria dei metalli. La diffusione dei metalli ha perciò seguito una via inversa a quella che si ritiene la via degli Arii dal nord verso il sud (*Memorie della R. Acc. dei Lincei.* 1907, *Cl. di Sc Morali*, serie V, vol. XII, p. 479).

Incisioni rupestri in Liguria. — Il Bicknell continua a raccogliere ricca messe di figure scolpite sulla roccia nelle alte valli delle Alpi Marittime. Notevoli figure di animali, umane, di aratri, di mostri, di armi, la riproduzione esatta dell'orma di un piede umano, ecc. (in *Atti Soc. Ligustica di Sc. Nat.*, XVII).

Le origini dell'età del ferro. — In una comunicazione fatta al congresso di Gand il Montelius fa rilevare, che l'introduzione della suppellettile di ferro nel mondo antico è piuttosto recente, e che l'uso di essa si è rapidamente esteso. Non prima del XII secolo può provarsene l'uso in Egitto, anche più tardi se ne hanno documenti per la Mesopotamia, e vice-

versa circa il 1000 il ferro appare già al nord delle Alpi. La questione del luogo dove siasi scoperto il ferro, resta per ora senza decisiva risposta. (Montelius, *Les débuts de l'âge du fer*).

Intorno all'origine della civiltà della prima età del ferro in Italia. — In cinque pagine il Colini espone sommariamente, quali siano le sue idee su questa origine. La civiltà del ferro in Italia si svolse da quella del bronzo rappresentata nella valle padana e nei paesi subalpini da palafitte e terremare. Nel versante adriatico a S. di Bologna i gruppi più importanti dell'età del bronzo sono costituiti da fondi di capanne e da caverne che debbono riferirsi a discendenti di neolitici venuti a contatto coi popoli delle palafitte e con la loro civiltà.

La persistenza di genti litiche durante l'età del bronzo spiega gli elementi neolitici nel materiale archeologico della prima età del ferro. Anche l'ossuario tipico villanoviano di cui le forme primigenie si hanno nei vasi biconici delle terremare e nei cinerari di Timmari in Basilicata potrebbe essersi esteso dal sud al nord, non essere importato d'oltre Alpe. Le popolazioni dell'età del bronzo, scendendo in Italia dal nord, poterono svolgere una civiltà più alta nell'Italia centrale e meridionale, e questo sia per ragioni geografiche, sia per la preesistenza di ricche popolazioni neolitiche ed eneolitiche, sia finalmente per i più facili contatti con le civiltà del Mediterraneo Orientale (in *Bull. di Paletnologia Italiana*, 1908, p. 35).

La prima età del ferro nell'Italia meridionale. — Il Peet riassume lo stato delle nostre cognizioni sulla prima età del ferro nell'Italia meridionale. Accetta di pieno accordo col Quagliati e col Pigorini la relazione strettissima della stazione dello Scoglio del Tonno presso Taranto con le terremare emiliane, e della necropoli di Torre del Mordillo con le necropoli villanoviane. La via per cui queste influenze o queste popolazioni terramaricole possono essere passate, non è quella del versante adriatico, dove la civiltà dell'età del ferro (tipo Novilara) si differenzia assai dalla terramaricola. L'A. crede poco anche a influenze laziali in Campania, e si sforza di cogliere le differenze tra il materiale laziale e il campano. La immigrazione dei terramaricoli a Taranto è perciò un fatto isolato. Il materiale campano presenta invece tracce di relazioni con la civiltà tipo Novilara che si estende sino ad Alfedena, ma non dipende da questa civiltà, sibbene da sopravvivenze neolitiche e da influenze egee.

La prima civiltà del ferro nell'Italia meridionale ha pertanto poco da fare con gli Italici e con l'Italia settentrionale (tranne il caso di Taranto) e si sviluppa piuttosto sotto l'influenza della Grecia e della Sicilia. (*The early iron age in south Italy* in *Papers of the Brit. School at Rome*, IV, p. 285).

Nuove tombe atestine. — Sono state rinvenute tombe del secondo e terzo periodo al piede del Colle del Principe immediatamente sopra Este con vasi di terra nera o a fasce colorate, decorati talora con borchiette di bronzo, ciste cordonate di bronzo, spada ad antenne, ascia ad alette, fibule, ecc. Rammentiamo con lode la generosità del cav. Benvenuti proprietario del terreno ove si è fatto lo scavo, che continuando le nobili tradizioni della sua famiglia più volte benemerita delle antichità atestine, ha donato tutto il materiale nuovamente rinvenuto al museo della sua città. (Alfonsi in *Not. Scavi*, 1907, p. 153). Altre due tombe con bronzi e fittili furono rinveute a Baone (id. ibid,, 1908, p. 97).

Le necropoli arcaiche di Bologna. — Della prima relazione sugli scavi intrapresi a Bologna dalla Scuola Francese diede già conto ai nostri lettori il prof. Nogara (*Ausonia*, I, p. 123). Il Grenier pubblica ora un secondo rapporto

(*Mélanges de l'Éc. Franç.*, 1907, p. 325) in cui dopo aver esposto più ampiamente i risultati dei suoi primi scavi del maggio-giugno 1906, tratta dei nuovi scavi eseguiti nel luglio e nel settembre. Questi furono condotti nel fondo Reggiani contiguo a quello Benacci, e nel fondo Meniello a oriente del terreno Arnoaldi, terreni già noti per i precedenti scavi. Dal fondo Reggiani si ebbero cinque tombe a inumazione, mentre il prossimo predio Benacci non ne aveva date che a cremazione. Le tombe erano poverissime, e l'A. esita ad assegnar loro una data, tranne per una che è di carattere nettamente etrusco con vasi del v sec. Nel terreno Meniello, e in un saggio praticato in altro terreno Ruggeri, si rinvennero diciassette tombe, di cui solo tre a inumazione, molto povere; delle altre a cremazione che hanno dato materiale dell'ultimo periodo villanoviano (tipo Benacci II e Arnoaldi) sono a più alto livello, e sembrano alquanto più recenti quelle con dolio, a paragone di quelle in cui l'ossuario è deposto nella nuda terra.

Le tombe del saggio Ruggeri dovrebbero segnare, secondo i rapporti del Brizio, un'estremità occidentale della necropoli villanoviana; poco oltre un fossato in direzione S. N. separerebbe queste tombe e quelle del terreno Arnoaldi dalla necropoli etrusca. Ammettendo questa limitazione del sepolcreto villanoviano dovuto allo stabilirsi delle prime tombe etrusche, si troverebbe giusto, che i villanoviani abbiano dovuto sovrapporre le loro tombe più recenti a dolio alle più antiche, e le tombe a dolio potrebbero allora datarsi alla seconda metà del vi secolo. Lo studio del materiale rinvenuto favorisce per l'A. l'ipotesi che fa i Villanoviani diversi affatto dagli Etruschi, specialmente per la povertà delle tombe più antiche che non dimostrano quasi affatto influenze di commerci stranieri, e la ricchezza delle altre fornite di materiale dell'Egeo. Le conclusioni non sono e non possono essere definitive; più ampii scavi si richiedono, specialmente nella regione a sud della strada S. Isaia, dove potrebbero forse osservarsi fatti decisivi per la questione così discussa della separazione tra i due sepolcreti villanoviano ed etrusco.

I sepolcreti di Novilara (Ancona). — Il professore Sergi dallo studio antropologico dei resti umani trovati in quei sepolcreti è indotto a ritenere d'origine mediterranea e precisamente tardo-micenei gli umati di Novilara. (*Atti della Soc. Rom. d'Antropol.*, 1907, p. 129).

Fondi di capanne dell'età del ferro presso Urbino. — Si tratta dei resti di un villaggio di capanne dell'età del ferro, tarda persistenza di costumi neolitici non nuova nel Piceno. (Rellini, in *Bull. Pal.*, 1907, p. 23).

Tomba arcaica di Rusellae. — Parte del corredo potè ricuperarne l'ispettore A. Pasqui. L'oggetto più notevole è una grande ascia ad alette di rame, decorata, e con lama tanto ampia e sottile che mostra all'evidenza di non aver mai servito come utensile, ma solo come oggetto simbolico o votivo. (Pasqui, in *Notizie Scavi*, 1907, p. 315).

Necropoli di Tarquinii. — Nuovi scavi condotti in più riprese dal 1904 al 1906 hanno rimesso in luce molte tombe di quella inesauribile necropoli. Centodieci tombe ha dato il Poggio dell'Impiccato, settantotto Poggio di Selciatello e duecentoquattro Poggio di Selciatello Sopra. Tutte le tombe, tranne appena nove, erano a cremazione delle forme consuete, a pozzetto, a custodia di nenfro, a ziro. Gli ossuari hanno in genere la solita forma biconica, e sono coperti da ciotole, da modelli in terra di elmi crestati o a calotta sferica, in due casi da veri e propri elmi di bronzo. Due esempi molto interessanti si ebbero di ossuari a forma di capanna. Di suppellettile accessoria si ebbero vasetti d'impasto bruno delle solite forme, tazze di bronzo fatte di più

pezzi inchiodati, un cinturone di bronzo, rare armi tra cui una bella daga di bronzo, rasoi a forma lunata, fibule ad arco semplice, ingrossato, a sanguisuga, serpeggiante tutte in bronzo. Due fibule, alcune laminette e bulle e altri minuti oggettini d'ornamento sono d'oro o di bronzo placcato in oro. In ferro si ebbero poche armi (lance e pugnali) e alcune fibule. Notevoli anche una piccola ascia di pietra forata a uso d'amuleto, e resti di una piccola quadriga fittile. Il materiale rinvenuto è tutto al Museo archeologico di Firenze. (Pernier, in *Not. Scavi*, 1907, p. 43, 227, 321).

La tomba Regulini-Galassi (Cervetri). - Il Pinza ha rinvenuto tra i documenti del Camerlengato nell'Archivio di Stato in Roma un incartamento contenente gli atti relativi al permesso di scavo, all'esercizio del medesimo, e alla vendita al Museo Gregoriano di tutti gli oggetti raccolti a Cervetri (località *il Sorbo* e *la Vignaccia*) negli scavi ivi compiuti dal Regolini e dal Galassi negli anni 1836-1837. Questi documenti permettono di ricostituire i corredi di quell'insigne gruppo di tombe, di cui solo alcuni oggetti erano stati più volte pubblicati, ma sempre poco esattamente riguardo alla provenienza. Inoltre potendosi stabilire da alcune parole del Canina, che nelle tombe si erano ritrovati dei vasi e dei frammenti fittili rimasti molto probabilmente abbandonati, il Pinza ottenne di far di nuovo sterrare il sepolcro, ricavandone non spregevoli avanzi e dati importanti sull'architettura della tomba. Di tali ricerche d'archivio e di terreno il Pinza dà conto in *Not. Scavi*, 1906, p. 331 e in *Römische Mittheilungen*, 1907, p. 35. Presto il Nogara e il Pinza daranno la pubblicazione definitiva delle tombe di Cervetri e del restante materiale preistorico del Museo Gregoriano.

Necropoli di Terni. — I lavori di sterro e di ampliamento che si vanno compiendo in servizio dell'Acciaieria, hanno più volte posto alla

luce nuclei importanti di tombe appartenenti alla ricca e grandiosa necropoli ternana dell'età del ferro. Disgraziatamente troppo spesso non si è tenuto nessun conto delle scoperte, e le suppellettili rinvenute in parte sono state fracassate, in parte trafugate dagli operai, in parte donate a visitatori illustri dell'Acciaieria. Gl'ispettori Pasqui e Lanzi riuscirono a salvare parte del materiale e a raccogliere delle notizie che pubblicarono più di una volta nelle *Not. Scavi.* In questo stesso periodico è pubblicato ora un ulteriore rapporto che si riferisce a scavi del 1887, del 1904 e del 1905. Nell'ultima campagna del 1905 sedici tombe furono potute esplorare sotto la vigilanza dei due ispettori. Le tombe sono a fossa e con cadaveri inumati, le più antiche con un tumulo di ciottoli, le più recenti circondate da un circolo di pietre. Una delle fosse presentò un raro esempio di cadavere cremato, e deposto nella tomba senza raccogliere le ceneri in un vaso. In un'altra fossa era collocato ai piedi del cadavere inumato un dolio con le ceneri di un cadavere cremato, secondo ogni probabilità tolto da una tomba a pozzo disfatta e religiosamente riposto nella nuova fossa, come fu più volte osservato. Nella suppellettile si distinguono specialmente i bronzi ricchi ed abbondanti, vasi, spade, pugnali e oggetti d'ornamento, estremamente rari sono invece i vasi dipinti protocorintii e corintii. (*Not. Scavi*, 1907, p. 595).

Necropoli dell'età del ferro presso Albate (Como). — Alcune tombe recentemente scoperte di questa necropoli illustra il Baserga attribuendole a un periodo anteriore alla grande invasione gallica nella valle padana. (In *Riv. archeol. della prov. di Como*, fasc. 53-55, p. 83).

Necropoli di Pianezzo. — Segnaliamo un notevole studio riccamente illustrato del nostro socio dott. Antonio Magni su questa necropoli che ha dato abbondante suppellettile di

tipo ligure e di tipo gallico, e le cui tombe più antiche possono rimontare circa al V secolo a. C. (In *Riv. archeol. della prov. di Como*, fasc. 53-55, p. 3).

Tombe galliche. — Una a incinerazione di Barzio conteneva due vasi, una scodella e un vaso a trottola o falsa pisside come propone di chiamarlo l'editore, due lance, un coltellaccio e un *forfex* forse da tosar cavalli quale si ritrova nelle tombe barbariche. (Patroni, in *Riv. archeol. della prov. di Como*, fasc. 53-55, p. 121). Altre di Lovere sono di età gallo-romana. (Id., in *Not. Scavi*, 1908, p. 1).

Spade galliche. — Una spada di ferro con impugnatura di bronzo in forma di figurina umana, trovata a Rogoredo, pubblica il Castelfranco che la confronta con altri esemplari simili italiani e stranieri del primo periodo La Tène. (In *Riv. archeol. della prov. di Como*, fasc. 53-55, p. 101).

Statuine d'arte sarda. — Il Taramelli pubblica due importanti figurine sarde: un suonatore di corno, proveniente insieme a un pugnale di bronzo da un nuraghe presso Genoni, e un suonatore di doppia tibia trovato a Ittiri. Quest'ultimo presenta in modo molto netto caratteri di ermafroditismo, particolare d'alto interesse per le concezioni religiose dei Sardi primitivi, e che può trovar riscontro in altre religioni preelleniche del Mediterraneo. (*Not. Scavi*, 1907, p. 352).

Le « arma heroum » di Svetonio e la primitiva imagine di Giove Feretrio. — Il Pinza, dopo aver provato, e mi pare con ogni ragione, contro il Reinach, che le *arma heroum* ricordate da Svetonio come raccolte da Augusto nella sua villa di Capri possono benissimo essere state armi primitive di pietra, emette l'opinione che il *lapis silex* conservato nel tempio di *Iupiter Feretrius*, e di cui i Feciali si servivano per *ferire foedus* sia stata un'arma

di pietra. L'A. ricostruisce poi la primitiva imagine del dio sull'acconciatura del *pater patratus* che lo rappresentava, e attribuisce a fonti greche postaristoteliche l'opinione che identifica le armi di pietra con le ceraunie. (*Rendic. dei Lincei*, 1907, p. 491).

Pittura corporale e tatuaggio in età preistorica. — Buon articolo del Dechelette che riassume i fatti già noti relativi a questi usi, e ne segnala dei nuovi in Francia e in Grecia. (*Revue Archéol.*, 1907, I, p. 38).

Liguri e Sabini nella Roma primitiva. — Le lunghe lotte fra patrizi e plebei in Roma sono dovute, secondo il Ridgeway a diversità di razza; i plebei sarebbero gli antichi abitatori del Lazio d'origine ligure, i patrizi sarebbero i Sabini conquistatori. Le prove dell'origine sabina del patriziato si avrebbero 1) nell'essere sabine le divinità cui servivano i tre flamini patrizi *Dialis*, *Martialis* e *Quirinalis*; 2) nell'essere attribuita al sabino re Numa (certamente sabino pel suo cognome *Pompilius* da *pompe*) l'introduzione del matrimonio per *confarreatio* che è la forma di matrimonio in uso presso i patrizi; 3) nell'uso della cremazione che sussiste in Roma accanto all'inumazione, e che è probabilmente il rito patrizio, praticato dagli Appi Claudii patrizi e discendenti dal sabino Attus Clausus; 4) nell'uso dello scudo rotondo cui l'A. ascrive origine umbra ed europea per la parte patrizia dell'esercito (cavalieri e prima classe) e dello scudo oblungo d'origine mediterranea nelle altre classi. Il latino sarebbe essenzialmente la lingua dei plebei, cioè il ligure con qualche elemento sabino; l'antico ligure sarebbe perciò una lingua indo-europea e perfettamente nota. (*Who were the Romans?* in *Proceedings of the Brit. Academy*, 1907).

Scavi del Palatino. — La prima relazione di D. Vaglieri su questi scavi (*Not. Scavi*, 1907, p. 185) è riassunta da G. Gatti (*Bull. Comu-*

nale, 1907. p. 202), ed esaminata e discussa da L. Pigorini (*Rendiconti dei Lincei*, 1907, seduta del 17 novembre). Seguono relazioni del Vaglieri in *Not. Scavi*, 1907, p. 444-529; la scoperta dei resti di una possiblie tomba a camera è messa in rapporto col mito della *casa Romuli* (cfr. anche *Romdic, Lincei*, 1908, p. 201).

• *Trovamenti minori, accidentali, di pubblicazione provvisoria.* — Strumenti di pietra e fittili neolitici nelle isole Tremiti (Squinabol, *Bull. di Pal.*, 1907, p. 1; la collezione per dono dell'autore è nel Museo preistorico di Roma); suppellettile dell'età del bronzo ad Arquà Petrarca (Alfonsi, *Not. Scavi*, 1906, p. 353), asce di bronzo ad alette e a cannone da Sesto al Reghena e da Travesio (Bertolini, ibid, 1906, p. 428), una cuspide di freccia di silice rivestita di lamina d'argento in una tomba dell'età storica a Palestrina (Vaglieri, ibid., 1907, p. 20), bronzi ornamentali siculi a San Cataldo (Orsi, ibid., 1907, p. 489), ascia di basalte, avori e frammenti fittili a Centuripe (Orsi, ibid., p. 493), fondi di capanne con materiale litico e fittile a Baone, prov. di Padova (Alfonsi, ibid., p. 499), vasi laziali della prima età del ferro e frammenti di un cinturone da Roma (Vaglieri, ibid., p. 511), fittili e bronzi tra cui una bella paletta sacrale a Cerea, provincia di Verona (Gerola, in *Madonna Verona*, 1908, p. 43), armi litiche in Basilicata e nel Beneventano (De Blasio, in *Riv. it. di Sc. naturali*, 1908, fasc. 3-4).

— Segnaliamo con soddisfazione che il Ministero di pubblica istruzione ha acquistato per il Museo Preistorico di Roma la raccolta Cavalletti, ricca di importanti corredi funebri laziali con una bella serie di urne a capanna provenienti da Grottaferrata (cfr. Colini, in *Not. Scavi*, 1902, p. 135), per il Museo archeologico di Firenze tutto il materiale proveniente dai nuovi scavi di Tarquinia, di cui abbiamo detto sopra, e per il Museo Nazionale di Villa Giulia la ricchissima suppellettile proveniente da tombe prenestine già conservata dai principi Barberini nella loro biblioteca. E a questo proposito non si può non deplorare un malinteso senso di orgoglio che spinge i nostri patrizi a tentar di nascondere in ogni modo le alienazioni degli oggetti artistici e archeologici di loro proprietà, non rivolgendosi mai direttamente allo Stato, ma valendosi di mediatori, di sensali, di commercianti, costringendo così lo Stato ad acquistare a prezzi notevolmente alti, non di rado essendo causa indiretta di emigrazioni e dispersioni d'opere e d'arte, e quasi sempre restando ingannati.

R. Paribeni.

SCULTURA GRECA.

Terrecotte arcaiche di Beozia e di Creta. — Due figurine in piedi e una seduta con un bambino in braccio provenienti dalla Beozia, un gruppo di due cavalli e conduttore e una figura di cavaliere provenienti da una tomba presso Retimo in Creta sono illustrate da E. S. Forster (Edw. S. Forster, *Terracottas from Boeotia and Crete*, in *Journal of Hellenic Studies*, 1907, pp. 68-74).

Statuetta femminile arcaica. — Il Museo di Auxerre possiede una statuetta femminile arcaica, d'ignota provenienza, che M. Collignon toglie dall'oblio. La statuetta in calcare grigio-giallastro s'innalza su uno zoccolo quadrato tutto unito e misura in complesso m. 0.75: rappresenta una donna in piedi colle gambe giunte, chiuse nel vestito aderente come in una guaina, il braccio sinistro disteso lungo il corpo e il destro riportato al seno colla mano aperta. La mancanza di qualsiasi attributo fa riconoscervi piuttosto che una dea una semplice orante. È il solito tipo delle figure a forma di *xoanon*, ma in questo tipo generale essa si afferma, per le caratteristiche

del costume, dell'acconciatura, del volto, con tratti particolari, che possiamo dire di stile cretese. Essa offre un nuovo e prezioso esemplare dell'arte di quei « Dedalidi » che, secondo le testimonianze antiche, sono stati i maestri degli artisti peloponnesî. Per la data può risalire al primo quarto del VI secolo (M. COLLIGNON, *Statuette féminine de style grec archaïque* (*Musée d'Auxerre*), in *Revue archeologique*, 1908, I, pp. 153-170, t. X).

Un piccolo modello di una statua d'Apollo arcaico è stato trovato a Dionyso sul versante settentrionale del Pentelico. Esso corrisponde per tipo e proporzioni esattamente ad una statua di Apollo abbozzata trovata nel 1898 nella miniera di Stamato-Vuni sul medesimo versante del Pentelico. Il Nicole, a cui dobbiamo la pubblicazione, crede che la statuetta sia precisamente il modello della statua grande, la quale quindi non sarebbe che una copia meccanicamente ingrandita. Così noi veniamo a conoscere che le officine di Atene mandavano alle miniere dei modelli campioni secondo i quali gli scalpellini abbozzavano le figure grandi. Fino a qual grado l'artista lasciasse il lavoro all'operaio non sappiamo (G. NICOLE, *Maquette d'Apollon archaïque*, in *Rev. arch.*, 1908, I, p. 40-42).

I rilievi di Taso, rappresentanti l'uno Herakles inginocchiato che tira d'arco e l'altro, perduto e conosciuto solo da un disegno, un corteo bacchico, decoravano, secondo ricerche fatte da W. Deonna, l'uno il lato destro, l'altro il lato sinistro, di una delle porte della città di Thasos. Così viene confermata un'ipotesi emessa già da G. Mendel (*Bull. de Corr. hell.*, 1900, p. 564, 1903, pp. 391-393) in base all'analogia colla decorazione a rilievo di un'altra porta di Thasos e ad un'iscrizione, che menziona Herakles e Dionysos come protettori della città, trovata nel medesimo posto dove furono trovati i due rilievi (W. DEONNA, *Les reliefs thasiens d'Heraklès et de Dionysos*, in *Rev. arch.*, 1908, I, pp. 24-38).

Testa di ragazzo nel Museo Civico di Bologna. — Il Ducati pubblica una testa in marmo di ragazzo che un moderno cappuccio con ali ha trasformato arbitrariamente in Ermete. L'originale doveva essere in bronzo e per lo stile la testa prende posto nella serie delle opere di transizione dall'arcaismo delle guerre persiane al culmine dell'arte fidiaca e policletea. L'A. trova strettissima parentela tra questa testa e quella dello Spinario capitolino, ma, ammettendo come data dello Spinario il decennio tra il 460 e il 450, riporta la testa al decennio anteriore, al 470-460. Dalla menzione dello Spinario prende occasione per discutere della posizione che ad esso spetta nell'arte del V secolo e per parlare dell'influenza peloponnesiaca sull'arte attica dell'arcaismo maturo. E all'arte attica attribuisce anche la testa di Bologna in cui crede che si abbia a vedere non un Ermete, ma un Eros o un ragazzo mortale. (P. DUCATI, *Testa di ragazzo del Museo Civico di Bologna*, in *Römische Mitteilungen*, 1907, pp. 207-215, tt. V-VI).

Per i frontoni del Partenone. — Partendo dall'idea che la figura di Nike che prima comunemente si poneva nel frontone orientale debba invece porsi nel frontone occidentale e sia propriamente la figura che nel disegno attribuito al Carrey si trova dietro Poseidon, e d'altra parte riconoscendo necessaria la presenza di una figura di Nike tanto nell'uno quanto nell'altro frontone, per indicare nell'un caso la gioia per la nascita della dea, nell'altro l'esito della contesa, C. Smith fa l'ipotesi che in tutti e due i frontoni una piccola figura di Nike volante, probabilmente in bronzo, occupasse l'asse del frontone in atto di rivolgersi verso Athena. L'A. trae ad appoggio della sua ipotesi delle scene di vasi attici che mostrano evidentemente un'influenza ricevuta dalle sculture del Partenone. (C. SMITH, *The central Groups of the Parthenon Pediments*, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1907, pp. 242-248).

Nuove aggiunte alle sculture del Partenone. — Tra i frammenti conservati nel Museo dell'Acropoli si è ritrovato il collo e la parte posteriore della testa elmata dell'Athena del frontone occidentale, di cui finora si conservava soltanto la parte superiore del torso al British Museum. Questa scoperta era stata fatta dal Prandtl e viene riferita anche dallo Smith. Lo Smith ha poi ritrovato tra i frammenti del British Museum la testa del Lapito della metopa XXVII della metà orientale del lato meridionale del Partenone (C. SMITH, *Recent Additions to the Parthenon Sculptures*, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1908, pp. 46-48, t. XXV).

Il trono dello Zeus di Olimpia. — Sulla guida del testo di Pausania l'A. discute sulla posizione dei κανόνες, κίονες, ἐρύματα del trono, e cerca di stabilire la disposizione delle pitture di Panainos (H. G. EVELYN-WHITE, *The Throne of Zeus in Olympia*, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1908, pp. 49-55).

Per l' interpretazione del fregio occidentale del Heroon di Gjölbasci-Trysa sono portati nuovi argomenti di F. Köpp. Egli cerca di dimostrare che le tre scene in cui si divide il fregio, battaglia che un esercito sbarcato dalle navi conduce verso una città fortificata sul colle, assalto alle mura di questa città, Amazonomachia, non possono riferirsi, come voleva il Benndorf, all'Aithiopis, ma riguardano piuttosto episodî del mito di Bellerofonte, di quell'eroe che era legato alla storia della Licia. L'Amazonomachia è quindi quella di Bellerofonte. la difesa della città è quella che l'eroe avrà compiuto per la città di Jobates e di cui deve essere stato appunto premio la figlia del re, la battaglia presso le navi da parte di un esercito sbarcato doveva appunto ricollegarsi a questo assedio. Per quanto non abbiamo a favore di tale interpretazione alcuna fonte letteraria essa è quella che meglio si adatta al linguaggio figurato dell'opera, perchè tanto nella battaglia

presso le navi quanto nell'assedio della città abbiamo elementi che mostrano che gli assalitori saranno respinti e che la città sarà libera, ciò che invece non si adatta al mito troiano (F. KOEPP, *Zum Westfries des Heroon von Gjölbaschi*, in *Jahrbuch des Kais. deutsch. arch. Instituts*, 1907, pp. 70-77).

Una nuova replica dell'Eirene di Kephisodotos fu trovata nel 1904 a Villa Patrizi fuori Porta Pia ed è ora a New-York. La statua è acefala e manca della parte che sorreggeva il bambino Ploutos. L'esecuzione artistica è buona, la tecnica dei pezzi riportati accenna a lavoro greco piuttosto che a copia romana (L. MARIANI, *L'Irene di Villa Patrizi*, in *Bull. della Comm. arch. com.*, 1907, pp. 29-33, t. V).

Una statua di Athena del principio del IV *secolo* è illustrata da L. Mariani. Questa statua fu trovata nel 1885 nell'area del Castro Pretorio e, conservata nell'Antiquarium comunale all'Orto Botanico, aveva dapprincipio ricevuto l'aggiunta di una testa non sua. Cercando tra i pezzi di scultura del Museo per trovarle una testa più adatta, il restauratore D. Bernardini le aveva accomodato una testa dall'elmo corinzio che il Mariani ha potuto dimostrare essere veramente quella che le apparteneva. La figura in marmo pentelico è alta m. 2.20, ed è di proporzioni alquanto più slanciate delle comuni. La Dea veste il peplo cinto al disopra dell'apoptygma e porta appoggiata alle spalle una chlaina che discende sul davanti, ha elmo corinzio, un'egida piccola a collare, e colla sinistra imbracciava probabilmente lo scudo. La statua aveva delle aggiunte in metallo (cresta dell'elmo, visiera e serpentelli dell'egida). Il peplo per la sua forma tradizionale potrebbe indurre in inganno nel giudizio dello stile e del tempo di questa scultura, ma le proporzioni snelle, il tipo del volto e altri particolari sono sufficienti ragioni per ritenere l'originale di questa statua un'opera attica del

principio del IV sec. L'originale era in bronzo e questa replica in marmo ha non pochi indizî di lavoro greco, forse contemporaneo o non molto posteriore all'originale: tra questi indizî si hanno da porre la tecnica dei pezzi riportati con cui sono lavorate alcune parti della statua, e le aggiunte metalliche. Che questa statua di Athena debba attribuirsi alla scuola attica della prima metà del IV secolo lo prova il confronto con opere affini, l'Artemide del Braccio Nuovo, ora nella Galleria dei Candelabri, l'Isis di Beirut a Berlino, l'Apollo Pizio di Gortyna e l'Athena Woburn Abbey. L'Athena dell'Antiquarium si ispira adunque a modelli di Fidia e della sua scuola. Caratteristico è l'elmo corinzio che si preferisce all'attico già dai contemporanei di Fidia, e ancor più caratteristica è la chlaina sulle spalle che dà alla figura una certa aria di spigliatezza. Ora l'Athena dell'Antiquarium ha il suo perfetto corrispondente nella figura di Athena di un rilievo di decreto del 323 a. C. trovato presso Atene per la strada al Pireo. In questo rilievo Athena è rappresentata insieme a Zeus e secondo l'Arndt le due figure rappresentano lo Zeus Soteir e l'Athena Soteira, gl'idoli del tempio sul mercato del Pireo. Se quest'Athena del Disoterion del Pireo ricordata da Pausania va identificata con un'Athena del Pireo, opera dell'artista Kephisodoros ricordata da Plinio, e se il nome Kephisodoros in Plinio va corretto in Kephisodotos, si potrebbe credere di aver ritrovato nell'Athena dell'Antiquarium una opera di Kephisodotos il vecchio, padre di Prassitele. Per ciò che riguarda lo stile, Kephisodotos, a quanto possiamo giudicare dal suo gruppo dell'Eirene con Ploutos, appare un'artista eclettico che per alcune qualità si ricollega all'arte di Fidia, per altre prelude a quella di Prassitele. Ora questo medesimo carattere troviamo nella nostra Athena, giacchè il corpo è costruito su base fidiaca e la testa ha tratti di stile più evoluto. Ciò che invece contrasta collo stile di Kephisodotos sono le proporzioni troppo slanciate, ma conosciamo troppo poco lo stile di quest'artista perchè ciò possa valere ad infirmare la congettura (L. Mariani, *La Pallade del Castro Pretorio*, in *Bull. della Comm. arch. Com.*, 1907, pp. 1-29, tt. I-IV).

Una statua da una tomba attica. — Dopo aver accennato al costume in uso in Grecia d'innalzare statue sulle tombe e aver ricordato gli esempî principali da noi conosciuti, E. A. Gardner illustra una figura femminile ammantata appartenente alla collezione del duca di Sutherland a Trentham, ora passata al British Museum, che egli ritiene appunto una figura funeraria attica, probabilmente proveniente dal cimitero del Ceramico in Atene, da riportarsi per lo stile al principio del IV secolo. Essa preannuncia in alcuni elementi l'arte prassitelica (E. A. Gardner, *A Statue from an attic Tomb*, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1908, pp. 138-147, tt. XXVII-XXIX).

Ancora sulla Pseliumene di Prassitele. — Il Furtwängler riferendosi alla congettura di F. Poulsen (vedi *Ausonia*, 1907, c. 41), il quale ritiene che la *Pseliumene* di Prassitele presentasse la Dea in atto di togliersi un braccialetto, osserva che la Venere Montalvo, in cui il Poulsen ha veduto riprodotto il motivo della statua prassitelica, è una copia moderna (probabilmente del XVIII secolo, forse del XVI o del XVII) dalla Venere dei Medici, respingendo così l'identificazione di L. A. Milani di questa statua, che sembrava esistere nel cortile del Palazzo Montalvo dal 1739, con la Venere menzionata nel 1591 al Palazzo Visacci e con una Venere descritta nel 1357 da Benvenuto da Imola. Il Furtwängler poi pensa che la *Pseliumene* fosse una semplice Afrodite, alla quale un braccialetto assai visibile aveva fatto dare questo nome senza per altro che la Dea fosse nell'atto di metterselo o di toglierselo. (A. Furtwaengler, *Sur la Psélioumènè de Praxitèle*, in *Rev. arch.*, 1907, II, pp. 19-20).

Intorno alla Venere d'Agen. — Dopo una raccolta di notizie intorno al luogo e alla data di ritrovamento e alle peripezie dell'acquisto di questa statua che adorna il Museo Municipale di Agen, S. Reinach discute e respinge i tentativi di restaurazione del motivo che ne sono stati fatti (Hebe con coppa; Afrodite che si acconcia i capelli colla destra tenendo uno specchio nella sinistra; Afrodite che si acconcia i capelli con ambedue le mani) e pensa piuttosto che essa dovesse avere il braccio destro abbassato e portato verso la parte mediana del corpo per trattenere il vestito ed impedirgli di scivolare. Di tre frammenti trovati nello stesso luogo della statua uno, un frammento di braccio sinistro, si adatta perfettamente ad essa e, poichè porta nella parte interna la traccia indiscutibile di un boccolo di capelli, mostra che la mano sinistra invece di uno specchio stringeva un ricciolo che discendeva più in basso del seno, il secondo, una testa assai mutilata, si riadatta sufficientemente alla statua, per quanto forse potesse appartenere ad una seconda statua, il terzo, un occipite con capelli, apparteneva certamente ad un'altra statua. La statua di Agen per la disposizione del panneggiamento e per il movimento del corpo ha suggerito sin dalla scoperta raffronti coll'Afrodite di Milo. Per il Reinach l'Afrodite di Agen è una copia libera da un originale in marmo della scuola di Prassitele, non anteriore quindi alla seconda metà del IV secolo a. C. (S. Reinach, *La Vénus d'Agen*, in *Rev. arch.*, 1907, I, pp. 369-376, t. II; II, pp. 295-303).

La statua di Anzio. — E. Loewy pubblica la conferenza che egli disse nella sede dell'Associazione Artistica Internazionale di Roma il 30 maggio del 1907 dopo che era stato dato l'annunzio dell'acquisto della statua da parte dello Stato. L'A. dopo aver riferito intorno al suo ritrovamento e aver descritto e interpretato la figura in tutti i suoi elementi costitutivi, additando particolarmente il ritmo di contrasto con cui è costruita, cerca di determinare il soggetto. Non crede la figura nè una potessa, nè una guidatrice di un coro di vergini, nè una profetessa ministra di Apollo, nè una Sibilla, nè una sacerdotessa, nè una ierodula, ma la ritiene piuttosto immagine di una vergine purificatrice, delegata a intercedere presso la divinità. A questa sua funzione farebbero pensare la veste cinta e sollevata e i capelli annodati come di chi discende nell'acqua, l'incensiere, il lauro o l'olivo, la benda di lana di significativa larghezza che porta sul vassoio. Per ciò che riguarda lo stile il Loewy pone in luce nel panneggiamento, nel ritmo di posizione, nella caratteristica dell'età giovanile, nell'acconciatura dei capelli, nella forma e nell'espressione del volto gli elementi prassitelici. Pur senza fare decisamente il nome di Prassitele, giacchè in più di un particolare del viso, dei capelli, del vestito, delle proporzioni la statua d'Anzio denota un sentire, un gusto, uno stile alquanto più progredito che non si ritrova nelle creazioni di scalpello prassitelico finora accertate, il Loewy riconnette la statua alla cerchia prassitelica, tanto più che scolari e seguaci di Prassitele ripetono soggetti affini, sacerdotesse, donne sacrificanti ed adoranti. Se la statua si dovesse aggiungere al patrimonio sicuro del maestro essa rivelerebbe un lato nuovo e non il meno profondo della sua arte (E. Loewy, *La statua di Anzio*, in *Emporium*, agosto 1907, pp. 1-19.

Alcuni mesi dopo il lavoro del Loewy è apparso sul medesimo soggetto uno studio postumo di A. Furtwängler. L'A. che conosceva la statua dal 1899 e che solo privatamente aveva avuto occasione di esprimere il suo giudizio su di essa considerandola un originale del periodo immediatamente seguente ad Alessandro, torna anzitutto ad insistere sulla sua osservazione altrove già esposta che la fanciulla non porta sul vassoio un rotolo di papiro, ma una benda

sacrificale di lana e che quindi deve essere considerata una sacerdotessa e propriamente una giovane fanciulla addetta al culto e rappresentata nell'atto di collocare colla destra qualche granello di incenso sul piccolo *thymiaterion* che portava originariamente sul vassoio insieme alla benda. Stilisticamente il Furtwängler riconosce nell'opera i caratteri dell'arte lisippea: evidenti essi sarebbero nel ritmo di posizione delle gambe, nelle proporzioni snelle della figura, nella torsione di lato della parte superiore del corpo, nel motivo del braccio destro ripiegato in modo da tagliare il petto. Alcuni dettagli, come il ricciolo pendente sulla tempia che si ritrova nell'Eros che tende l'arco, opera sicuramente lisippea, come la forma semplice dei sandali che si riscontra nella Menade danzante di Berlino, in cui si vuol vedere la *temulenta tibicina* di Lisippo, richiamerebbero anch'essi all'arte del maestro di Sicione. Passando ad una determinazione più precisa l'A. fa la congettura che nella statua di Porto d'Anzio si abbia la « Epithyusa » cioè la donna che getta l'incenso sul fuoco, opera di Phanis discepolo di Lisippo, ricordata da Plinio (*Hist. nat.*, XXXIV, 80). E siccome Plinio nella sua menzione la presenta come opera in bronzo, nel caso in cui non si volesse ammettere la precisa identificazione, sarebbe sempre da notare che il soggetto della nostra statua appartiene alla cerchia di Lisippo.

Il Furtwängler chiude il suo articolo con alcune osservazioni estetiche sull'aspetto della figura e soprattutto sul principio dei contrasti secondo cui è costruita, che in parte coincidono con quelle già fatte dal Loewy (A. Furtwaengler, *Das Mädchen von Antium*, in *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1907, II, pp. 1-11).

Un cinghiale in bronzo (l. 1.08, a. 0.798) trovato a Meuzek (Adrianopoli) è entrato a far parte del Museo Imperiale di Costantinopoli. L'indicazione di una ferita di lancia sulla spalla sinistra dietro l'orecchio mostra che doveva far parte di un gruppo (o di una semplice caccia o della caccia mitica di Calidone). V'è una certa stilizzazione nella trattazione del pelame e della criniera che fa pensare ad un'arte ancora incapace di afferrare i loro tratti naturalistici. (O. Hamdy, *Le sanglier de Meuzek*, in *Rev. arch.*, 1908, pp. 1-3, tt. VIII-IX).

Sculture greche inedite di Musei greci. — Il Deonna riproduce ed illustra: un torso femminile arcaico in tufo del Museo di Tanagra, del tipo della Nikandre di Delos; un frammento di un gruppo in tufo del medesimo Museo, rappresentante un toro atterrato da un leone che richiama il gruppo analogo del Museo dell'Acropoli; una testa di cavallo arcaico, un frammento di un gruppo di un uomo a cavallo di arte posteriore al 480, una figura femminile, forse arcaistica, del tipo delle Korai dell'Acropoli, tutte e tre opere del Museo di Eleusi; altre due figure, anch'esse arcaistiche di Korai del Museo Nazionale di Atene; un alto rilievo rappresentante una Nike drappeggiata nella parte inferiore del corpo, due cippi funerarî sormontati da un casco del Museo di Tebe; e infine una stele funeraria in forma di frontone ad acroterì che porta a rilievo un elmo della medesima forma dei due precedenti e due scudi di forma galata, del Museo di Tanagra. (W. Deonna, *Sculptures grecques inédites*, in *Rev. arch.*, 1908, I, pp. 190-204).

Marmi antichi della Collezione Cook a Daughty House, Richmond. — Di questa collezione, che comprende per la maggior parte marmi dei periodi ellenistico e romano (vedi sotto) la Strong menziona come appartenenti al periodo classico: una testa femminile arcaica di arte peloponnesia (480-460 a. C.), di cui esistono repliche in altri musei, tra cui una nel Museo Chiaramonti al Vaticano; una testa elmata di Athena di tipo fidiaco, replica della testa dell'Athena Hope a Deepdene; una stele attica della seconda metà del v secolo in cui Tima-

rete, una fanciulla, presenta un uccellino ad un fanciullo; un rilievo neo-attico di Baccante con timpano; una statua di Apollo del IV secolo che il Furtwängler attribuiva a Euphranor; una statua di Herakles barbato col cornucopia, opera della scuola attica del IV secolo; una statuetta di Zeus o di Asklepios; un busto in porfido di Sarapis; un torso di Satiro, frammento di una replica del famoso satiro della Tribuna degli Uffizî; un torso maschile forse di Herakles dello stile del IV secolo; una statua di Afrodite, la così detta « Venere Mazarino »; un piccolo gruppo di Dioniso che si appoggia al Sileno; un torso e una statuetta di Afrodite; e infine una doppia erma di Dioniso e Alessandro. (E. STRONG, *Antiques in the Collection of Sir Frederick Cook, Bart., at Doughty House, Richmond*, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1908, pp. 5-14; tt. I IX).

Sculture inedite o poco conosciute sono riprodotte da S. Reinach. La prima è una statuetta di Herakles seduto, quasi sicuramente una statua restaurata dal Cavaceppi riprodotta in Clarac, *Mus. de Sculpt.*, I, p. 469 R. Il tipo si ricollega all'Herakles colossale di Lisippo che si trovava in Taranto. La seconda è una statuetta di fanciullo addormentato, tipo di piccolo pescatore che esiste in varie repliche e che appartiene al principio dell'ellenismo. La terza è una graziosa statuetta in bronzo di Herakles in piedi che faceva prima parte della Collezione Rome. È un'opera di stile policleteo e l'A. pensa che sia una replica dell'Herakles giovane di Policleto ricordato da Plinio come esistente in Roma (*Hist. nat.* XXXIV, 56). La quarta statua è il noto guerriero colossale scoperto verso il 1840 nel letto della Voglena davanti a Cilli (Celeia nel Norico). L'interesse di questa statua sta nella sua mescolanza di elementi greco-romani e d'elementi barbari ed è opera del principio del IV secolo d. C. (S. REINACH, *Sculptures inédites ou peu connues*, in *Rev. arch.*, 1908, II, pp. 107-118).

ALESSANDRO DELLA SETA.

SCULTURA ELLENISTICA E ROMANA

Il rilievo di Tralles. — L'Engelmann, in base alla analogia di un mosaico di Ostia (v. appresso), respinge l'interpretazione del soggetto di questo rilievo per la punizione di Dirce e ritiene invece che si tratti della scena di sacrificio probabilmente di un toro, che la persona seduta per terra sta per legare all'anello fissato al suolo, presso un altare, che ora è scomparso insieme al resto del rilievo. (R. ENGELMANN, *Le relief de Tralles; lettre à M. S. Reinach*, in *Revue arch.*, 1908, I, p. 9-12).

Marsia. — K. Hadaczek pubblica tre brevi studi, relativi a Marsia:

I. *Sul « Torso » di Belvedere.* Riprendendo il concetto del Sauer che il *Torso* di Belvedere, seduto, secondo quel dotto, su di una pelle di pantera e non di leone, non sia Eracle, crede che sia il caso di riferirlo al ciclo delle figure bacchiche, cioè dei Satiri e dei Sileni, che quegli voleva escludere. L'Hadaczek identifica la figura per Marsia in atto di suonare il doppio flauto, con la testa rivolta verso il gruppo di Apollo e delle Muse, in piedi. Questa identificazione sarebbe appoggiata dalla analogia di alcuni disegni vascolari e soprattutto di una pittura murale pompeiana (HELBIG, *Wandgem.*, n. 224). Anche egli si professa dell'opinione di quelli che credono il *Torso* di Belvedere un'opera originale dell'ateniese Apollonio, che si sarebbe — secondo il loro avviso — inspirato alle grandi opere attiche del IV e del V secolo.

II. *Intorno a un nuovo gruppo di Marsia.* Lo stesso autore crede di aver trovato il tipo di Marsia che dovea far parte del gruppo da lui già in parte ricostruito (cfr. *Röm. Mitt.*, XVII, 1902, p. 173-78), del quale avrebbe pure fatto parte il tipo della Musa di Minturnae. Copia di questa figura di Marsia sarebbe una statua pure del Museo di Zagabria. Una seconda replica si troverebbe in Holkham Hall (Mi-

CHAELIS, *Anc. marbl.*, p. 306, n. 19; CLARAC, 724, 1680-E), e una terza nella Villa Borghese, che egli riproduce nel suo scritto. A queste dovrebbero aggiungersi due teste pertinenti ad altre due repliche, una nel Museo Capitolino (HELBIG, *Führer*, I, 438) e l'altra nel Museo di Berlino (*Beschreibung der ant. Skulpt.*, 206). Rispetto al tipo, la figura ricorda soprattutto quella del Sileno recante il piccolo Bacco sulle braccia; quanto allo stile, si riconnette coi gruppi dei Galli del donario di Attalo; e per certi particolari della testa con il vecchio Centauro dei due di Papias e Aristeas.

III. *Un rilievo di Marsia.* Pure alla punizione di Marsia si riferisce, secondo l'Hadaczek, il rilievo frammentato e rotto in due pezzi, detto della « Sacra conservazione » (Palazzo dei Conservatori). L'Hadaczek inverte la posizione dei due frammenti, in modo da ottenerne la seguente composizione: a sinistra (frammento piccolo), le due figure di Apollo e dello Scita (sotto l'albero di ulivo); segue quella del Sileno, che altro non può essere se non Marsia, in attesa del supplizio; a destra, le figure di Artemis e di Leto. Altre figure di divinità devono supporsi nella parte mancante del rilievo (K. HADACZEK, *Marsyas* in *Jahreshefte des oesterr. Ints.*, X, 1907, pp. 313-326).

L'Ephedrismos di Piazza Dante. — Il Mariani pubblica un grazioso gruppo in marmo, trovato nella località un tempo occupata dagli Orti Lamiani: rappresenta il giuoco dell'*ephedrismos*, eseguito da due fanciulle (entrambe acefale). Il soggetto ci era noto finora soltanto da opere della coroplastica e della pittura; questa è la prima volta che si ritrova in una opera statuaria in grande. L'autore inclina a porre il gruppo in parola nel fiore dell'arte ellenistica e a pensare che il motivo, « colla sua veduta unica, col contorno accidentato e un po' squilibrato e colle sue dimensioni più piccole del vero », sia fatto « per un'altra tecnica che non è quella del marmo ». (L. MARIANI, *L'ἘΦΕΔΡΙΣΜΟΣ di Piazza Dante*, in *Bull. della Comm. arch. comun.*, XXXV, 1907, p. 34-40. tav. VI).

Supposto gruppo di Aristonidas. — Il Klein, convinto che l'opera di Aristonidas di cui parla Plinio (*N. H.*, XXXIV, 140), rappresentante Atamante nel momento dopo scagliato in mare il figlio, fosse un gruppo comprendente tutte e due le figure, di Atamante e del morto Learco (cfr. *Gesch. der griech. Kunst.*, III, p. 211 e segg.), crede di aver scoperto un avanzo di questo gruppo, oggi scomparso, riprodotto in un disegno nei *Paradigmata graphices variorum artificum* (tav. 27), di Episcopius. Rappresenta il torso, con la testa, di un giovine morto. L'atteggiamento della testa ricorda quello di Patroclo nel gruppo del *Pasquino*, mentre la testa somiglia a quella dei figli di Laocoonte; ciò proverebbe l'origine rodia del gruppo, nonchè conforterebbe l'ipotesi che si tratti di un'opera del rodio Aristonidas. Altro punto di analogia trova il Klein nel *Gallo* ferito del Louvre; per cui la cronologia sarebbe fissata tra l'epoca del gruppo di Attalo e quella del *Laocoonte*. Quanto alla posizione della figura di Atamante essa non potrebbe somigliare a quella di Menelao, ma sarebbe stata diversa, cioè così come è resa in un bozzetto che egli ha fatto modellare dallo scultore Carlo Wilfert, e che riproduce. A pensare all'atteggiamento delle due figure è indotto dall'analogia di altre composizioni consimili e del Laocoonte. L'opera apparterrebbe alla metà circa del II secolo a C. e sarebbe anteriore al gruppo del *Pasquino*, il cui autore se ne sarebbe servito come di modello per l'opera. La composizione tuttavia troverebbe dei precedenti nel fregio del tempio della *Nike Apteros*, in quello del tempio di Figalia e nell'heroon di Giölbaschi-Trisa. (W. KLEIN. *Zu Aristonidas*, in *Jahreshefte des oesterr. arch. Inst. in Wien*, X, 1907, pp. 243-50).

Un rilievo a Pola. — Lo Zingerle pubblica un frammento di rilievo del Museo civico di Pola, che sembra facesse parte di un sarcofago, come proverebbe il confronto con altri rilievi affini. Rappresenta una scena di battaglia navale, o piuttosto di fuga sulle navi. L'autore l'identifica con uno degli episodi finali che seguono la battaglia di Maratona. Sia in riguardo alla composizione che ai motivi, risulterebbe una copia romana di un modello ellenistico, in rapporto con la pittura analoga del Pecile. Mediante il confronto con altri monumenti — da un lato un rilievo di Brescia e dall'altro alcuni rilievi di sarcofagi che, secondo il Robert, rappresentano una scena della *Epi-nausi-mache* dell'Iliade — viene alla conclusione che l'artista del rilievo di Pola abbia attinto a due composizioni parallele: l'una rappresentante la battaglia di Maratona (che gli avrebbe fornito il nucleo principale per la sua composizione), l'altra l'*Epi-nausi-mache*, dalla quale avrebbe preso motivi singoli. Ma lo Zingerle si spinge più in là: mettendo in rapporto questa rappresentazione con un passo del sofista Polemone di Laodicea, tenta di identificare persino l'episodio della battaglia. (J. Zingerle, *Relief in Pola*, in *Jahreshefte d. oesterr. arch. Jnst.*, X, 1907, pp. 157-168, tav. V).

Sull'ara di Cleomene. — L'Amelung ricorda un altro monumento con analoga rappresentazione (cfr. *Ausonia* I, *Bollettino Bibliografico*, p. 141): un frammento di vaso aretino dell'*Albertinum* di Dresda. (W. Amelung, *Zur Ara des Kleomenes*, in *Röm. Mitt.*, XXII, 1907, p. 333).

Statue di Delo. — F. Mayence e G. Leroux pubblicano una serie di statue in marmo rinvenute a Delo in differenti epoche: 1° una Musa, del tipo della così detta *Polinnia;* 2° una seconda, replica dello stesso tipo, ma non identica; 3° una Musa danzante del noto tipo della così detta *Terpsicore;* 4° una Musa seduta. Seguono altre cinque statue scoperte nel 1905 in una casa a nord del teatro, di uguali dimensioni e di analogo lavoro, probabilmente appartenenti a un gruppo del teatro: 5° Apollo citaredo, mancante di parte del busto con la testa, in piedi ma in atto di riposo; tipo rappresentato da pochi monumenti; 6° Artemide, figura vestita di chitone e di peplo, di un tipo, a giudizio degli autori, quasi affatto nuovo; 7° Leto, riproducente il tipo dell'Eirene di Monaco; 8° una Musa con la nebride; 9° un'altra figura muliebre, che identificano pure per una Musa. Le prime quattro Muse e l'Apollo concordano con le figure analoghe dell'*Apoteosi di Omero* e della base di Alicarnasso, nelle quali l'Amelung e il Watzinger riconoscono riproduzioni delle Muse di Filisco da Rodi. Ma il Mayence e il Leroux escludono che il suddetto tipo di Apollo possa riprodurre la statua analoga di Filisco.

Le sculture di Delo, che secondo gli autori vanno riferite alla fine del II secolo a. Cr. o al principio del primo, rivelerebbero quali fossero le influenze che dominavano nella scultura, a Delo, verso il II secolo; influenze che in parte venivano dalle coste dell'Asia e in parte da Atene. (F. Mayence, G. Leroux, *Remarques sur quelques statues découvertes à Délos*, in *Bull. de corr. hellén.*, XXXI, 1907, pp. 389-419 e tav. XV-XVI).

La rappresentazione dei Galli nell'arte ellenistica. – Una importante pubblicazione è quella del Bienkowski, ove sono raccolte e classificate per tipi tutte le rappresentazioni plastiche dei Galli. Trattandosi di un'opera di mole, è impossibile darne un riassunto; dobbiamo perciò contentarci di riportarne l'indice. Prefazione — I. Le grandi figure attaliche: *a*) le statue e le teste dei Galli pertinenti con certezza alla serie; *b*) i torsi e le teste congetturalmente pertinenti alle opere di Pergamo. — II. Il torso di Delo e le teste di Mykonos e di Gizeh. — III. Le piccole figure attaliche: *a*) le statue dei Galli con sicurezza apparte-

nenti al gruppo; *b*) i torsi e le teste dei Galli verisimilmente appartenenti al gruppo; *c*) i torsi e le teste congetturalmente pertinenti a a opere pergamene. — IV. Motivi di figure attaliche sopra urne etrusche: *a*) Gallo in ginocchio abbattuto da un pedone; *b*) barbaro fuggente davanti a un cavaliere, in atto di toccarsi la ferita delle spalle. — V. Barbari saccheggiatori: *a*) sulle tazze calene; *b*) sul fregio di Civit'Alba; *c*) sopra urne e sarcofagi etruschi. — VI. Urne, stele sepolcrali e gemme, lavorate sotto l'influsso di composizioni indeterminabili: *a*) barbaro immergente la spada nel ventre di un cavallo; *b*) barbaro caduto per l'urto del cavallo e in atto di difendersi; *c*) barbaro caduto davanti a un cavallo e in atto di coprirsi la testa col braccio; *d*) barbaro caduto resistente a un oplita; *e*) barbaro seduto di terza, in atto di coprirsi contro un cavaliere. — VII. Figure di barbari corazzati ellenistici ma non pergameni. — Appendice (P. R. VON BIENKOWSKI, *Die Darstellung der Gallier in der hellenistischen Kunst*, Wien, di pp. VIII-151, in 4°, con 9 tavole e 17 figure intercalate nel testo).

Un gruppo statutario della Collezione Dattari. — Seymour de Ricci pubblica un gruppo in marmo, trovato nei dintorni del villaggio di Mit-Rahineh (nei pressi dell'antica Memphis). Esso non è che la giustapposizione di motivi noti: la figura del centro, molto più grande delle altre, riproduce il noto tipo della *Afrodite Anadiomene:* la figura di sinistra riproduce lo stesso tipo in proporzioni più piccole; a destra è riprodotto il noto gruppo di Eros e Psiche. (S. DE RICCI, *Groupe en marbre de la collection Dattari*, in *Revue arch.*, 1907, II. pp. 103-107).

Una statuetta di avorio. — Nell'ultimo volume dei *Papers* della Scuola Britannica a Roma si pubblica una statuetta in avorio, rappresentante un gobbo facente parte della collezione Townley al Brit. Museum ritenuta lavoro

del periodo imperiale inoltrato, posteriore ad Alessandro Severo. (A. H. S. YEAMES, *An ivory statuette*, in *Papers of the Brit. Schools at Rome*, IV. 1907, pp. 279-282).

Trovamenti di sculture a Delo. — L. Bizard e G. Leroux pubblicano gli avanzi di sculture trovati a Delo, negli scavi eseguiti a spese del duca di Loubat; e cominciano col ricordare il monumento coragico di Karystios, notevole principalmente per i rilievi delle due facce laterali, l'uno rappresentante Dioniso in mezzo a una Baccante e a un Sileno, il secondo una Baccante fra Dioniso e Pan. In base alla paleografia dell'iscrizione e allo stile delle sculture lo riferiscono intorno al 300 a. Cr. Secondo gli autori sarebbe interessante perchè confermerebbe l'ipotesi dell'Hauser, che i modelli delle composizioni neo-attiche a soggetti dionisiaci fossero i rilievi dei monumenti coragici. Seguono: 1° una statua acefala di Dioniso, completamente nudo, seduto su di un trono di una forma particolare, che ricorda le *poltrone* di proedria dei teatri ellenistici. La statua, di fattura non fine, sarebbe copia, riferibile al II, se non al I secolo, a. Cr., di un originale eseguito verso il terzo, in un'officina fedele alla tradizione prassitelica; 2° due statue di Sileni, una ben conservata, l'altra mancante delle gambe e delle braccia; entrambe del tipo del Papposileno di Berlino (*Beschr.* 278) e di quello di Atene (Le Bas-Reinach, *Monum. fig.*, tav. 27). Apparterrebbero alla fine del II sec. a. Cr.; 3° un rilievo rappresentante Dioniso; 4° un rilievo isiaco. (L. BIZARD, C. LEROUX, *Fouilles des Délos exécutées aux fraies de M. le Duc de Loubat.* II. *Monuments de sculpture*, in *Bull. de corr. hellén.*, XXXI, 1907, pp. 504-525, tav. X-XIII).

⁂ M. Bulard aggiunge l'illustrazione di un naisco, rinvenuto negli stessi scavi, con dentro una rappresentazione relativa al culto dell' « Agathodaimon »: in mezzo, un grande serpente, sopra una specie di palco, coperto da

drappo, sul quale è steso un cuscino; a destra e a sinistra rispettivamente una figura di Tyche e di un personaggio virile, barbato, secondo il Bulard forse Serapide (l. cit. pp. 525-529).

Sculture da Pergamo. — L'Hepding, riferendo sui trovamenti fatti negli scavi del Ginnasio di Pergamo durante gli anni 1904-5, enumera i principali pezzi che ebbero la sorte di non finire, come tante altre sculture, nei forni di calce. Si tratta generalmente di sculture ellenistiche o romane: 1. Alcuni frammenti di una probabile statua colossale di principe ellenistico. — 2. Una statua di Eracle. — 3. Un torso di una statua di Eracle, seduto secondo il motivo dell'*Epitrapezios.* — 4. Un frammento di un'altra statua d'Eracle in piedi. — 5. La parte superiore di una statua giovanile di tipo ideale. — 6. Un frammento di una statua maschile panneggiata. — 7. Alcuni frammenti di statue in bronzo. — 8. Altri avanzi di sculture vennero fuori dallo scavo di una casa privata (del console Attalo), fra cui alcuni frammenti di una statua di Posidone, modellata secondo il noto tipo ritenuto del Posidone lisippeo di Corinto; frammenti di tre diverse statuette di Afrodite; una statuetta di Athena; il torso di una piccola Fortuna; qualche frammento di rilievo, alcune mensole marmoree e qualche trapezoforo del genere di quelli che si trovano a Pompei; piccole terrecotte e frammenti architettonici. (H. Hepding, *Die Arbeiten Zu Pergamon*, 1904-1905. III. *Die Einzelfunde*, in *Athen. Mitt.*, XXXII, 1907, pp. 378-404).

Terrecotte da Calcide. — Alex. Philadelpheus pubblica una serie di oggetti in terracotta trovati a Calcide in uno scavo eseguito da G. Papabasileios durante gli anni 1900-1904, per conto della società archeologica di Atene. La maggior parte sono figurine in terracotta di vari tipi (n. 1-24); seguono alcune mascherine teatrali (n. 21-31), e altri oggetti (n. 32-40), fra cui

è uno *skyphos* così detto megarico, con rappresentazione di combattimento, che l'autore identifica per quello di Achille con Pentesilea. (ΑΛΕΞ. ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΥΣ, Εὑρήματα ἐκ Χαλκίδος, in *Ephem. archaiol.*, 1907, pp. 65-90).

Sculture dal Serapeo di Alessandria. — Tra gli oggetti rinvenuti nello scavo eseguito da E. Breccia negli anni 1905-6 al Serapeo di Alessandria sono da ricordarsi in questa rubrica: 1. Il tronco di una piccola statua in marmo rappresentante un sacerdote di Serapide o piuttosto di Mitra. — 2. Una testa femminile che il Breccia riconnette con la serie studiata dall'Amelung (*Bull. della Comm. arch. comun.* 1897, pp. 110-142), aggiungendovi altre due teste pure femminili esistenti nel Museo di Alessandria. — 3. Una testa di Zeus Sarapis. — 4. Un'altra testa di donna. (E. Breccia, *Les fouilles dans le Serapéum d'Alexandrie en* 1905-1906, in *Annales du service des antiquités de l'Égypte*, VIII, 1907, pp. 62-76).

Trovamenti in una necropoli presso Alessandria. — Sotto la direzione dello stesso E. Breccia, sono stati fatti degli scavi nella necropoli di Ibrahimieh. Notevole la scoperta di alcune stele funerarie a forma di naisco, con frontone e acroteri, e rappresentazione dipinta nel fondo del naisco stesso; di un grande vaso cinerario fittile, adorno di figure a rilievo e sormontato da una statuina fittile; e di alcune figurine in terracotta, fra cui gli avanzi di una statuetta diversa dalle solite, rappresentante un bambino nudo, dai capelli arricciati e spioventi sulle spalle, con due treccioline che partendo dalla nuca vanno sulla fronte. (E. Breccia, *La necropole de l'Ibrahimieh*, in *Bulletin de la Société archéologique d'Alexandrie*, N. S. II, 1907, pp. 43-64).

Sculture di Pompei. — Tra i vari oggetti rinvenuti negli scavi della Casa degli Amorini dorati notevoli alcuni rilievi, incastrati nelle

pareti, rappresentanti maschere comiche. In uno c'è la figura della *Venus Pompeiana* sotto una grotta; un altro, rinvenuto in più pezzi tra le macerie, comprende la parte superiore di un vecchio Sileno. In una edicola lararia furono trovate tre statuette in bronzo, di Giove Giunone e Minerva; una quarta di Mercurio e due altre di Lari. Aggiungansi altre sculture — come piccole erme, pilastrini sorreggenti rilievi decorativi (con le solite maschere), statuette — disseminate per il giardino, non che alcuni dischi e altre maschere con anelli di ferro di sospensione. (A. SOGLIANO, *Pompei. Relazione degli scavi fatti dal dicembre 1902 a tutto il marzo 1905. Casa degli Amorini dorati*, in *Notizie degli scavi*, 1907, p. 549 e segg.).

I rilievi delle danzatrici della Via Prenestina. — E. Loewy pubblica e illustra nelle *Notizie degli scavi*, le sette lastre, pertinenti a un monumento di forma cilindrica e rappresentanti ciascuna una danzatrice, scoperte nella tenuta Pedica, lungo la via Prenestina. Ne rileva anzi tutto l'affinità con il ciclo delle Menadi, del quale faceva parte il noto rilievo del Palazzo dei Conservatori; e crede che al pari di quello anche questo delle *Danzatrici* sia un prodotto delle officine neo-attiche, come pure che al pari di quello possa derivare da una base colossale di tripode bacchico. Ma di un terzo monumento analogo si conoscono avanzi, che il Loewy ricorda, provenienti da Pergamo, con figure quasi del tutto concordanti con alcune dei rilievi di via Prenestina. Egli ritiene i rilievi di Pergamo più antichi di questi; ma non crede che appartengano all'originale. « Qualunque però sia la luce che il tardo monumento di via Prenestina concorrerà a spandere sull'indole dell'arte neo-attica ed i suoi rapporti con le copie pergamene, certo si è che i fatti addotti attestano anche per esso lignaggio artistico non ignobile ». (E. LOEWY, *Lastre marmoree, scoperte nella tenuta Pedica*, in *Notizie degli scavi*, 1908, pp. 445-459).

Sculture ellenistiche e romane della Collezione Cook a Richmond. — Accanto alle sculture riferibili alle epoche classiche, la stessa collezione ne comprende un numero assai più considerevole, pertinenti all'età ellenistica e alla romana. Esse sono raccolte sotto i numeri 16-68 del catalogo che di queste sculture pubblica E. Strong, e riprodotte parte in zinchi intercalati nel testo, parte alle tavole X-XXIV. Alle sculture in marmo sono unite — a titolo di saggio (n. 71-73) — alcune poche terrecotte, come una statuina, un rilievo del genere Campana e dieci piccole maschere. (E. STRONG, *Catalogue of the antiques in the collection of Sir Frederick Cook, Barth., at Dougthy House, Richmond*, in *Journal of Hellenic studies*, XXVIII, 1908, p. 16 e segg.).

La vittoria di Calvatone. — B. Schröder riprende in esame la statua in bronzo, di Calvatone, ora nell'*Antiquarium* di Berlino per sviluppare il concetto già del Bulle (*Lexikon* del ROACHES, III, I, 357-58) che questa figura — che, in base all'iscrizione del globo che la sorregge, sembra stia in relazione con qualcuna delle campagne tra il 162 e il 165 d. Cr. — derivi da un tipo ellenistico di Menade. (B. SCHRÖDER, *Die Victoria von Calvatone*, in *67. Programm zum Winckelmannsfeste*. Berlin, 1907).

Rilievo di Cervetri. — Cr. Hülsen ritorna sul disegno di Giuliano di Sangallo (dell'antico Codice Barberini), riproducente un rilievo affine a quelli così detti citarodici, per dimostrare che le iscrizioni, contrariamente a quanto si è creduto finora, devono considerarsi appartenenti al detto rilievo. Osserva inoltre come data la disposizione della figura di Ercole con le spalle contrapposte alle altre, la composizione dovesse continuare e appartenesse cioè a un monumento di forma circolare. (CHR. HÜLSEN, *Zwei Monumente aus Cervetri*, in *Röm. Mitteil.* XXIII, 1908, pp. 33-36).

Sul « Viandante » di Firenze. — L'Amelung, proseguendo nel suo compito di studiare vari frammenti sparsi di rilievi romani (cfr. *Röm. Mitteil.*, XX, 1905, pp. 121 segg.), fa oggetto di un suo nuovo articolo alcuni avanzi di rilievi, già esistenti nell'*Auditorium* di Mecenate e ora nel Magazzino Archeologico Comunale, con i quali si connette direttamente il noto rilievo degli Uffizi con la figura supposta di un pellegrino. In questi, frammenti, la parte inferiore di una figura seduta somiglia tanto a quella del pellegrino, che deve aver fatto parte dello stesso insieme. Avanti ad essa sembra che stesse una vacca rivolta nello stesso senso. Un terzo frammento mostra un'altra persona, ugualmente seduta, ma in senso contrario; ed è notevole come sia diversamente vestita (in costume cittadino). Un toro disposto nello stesso senso era collocato davanti ad essa, come la vacca davanti alla prima. Il rilievo fiorentino andrebbe disposto dietro quest'ultima. Tutte insieme avrebbero fatto parte di un frontone; tra i due bovini si devono supporre delle figure in piedi, come altre figure devonsi supporre altrove. I frammenti dell'*Auditorium* di Mecenate provengono dalla Via Labicana; anche per il rilievo fiorentino è presumibile che provenga dalla stessa località. Non sarebbe una creazione ellenistica, come lo stesso autore dianzi credeva, riferendosi al solo rilievo fiorentino (*Führer durch die Antiken in Florenz*, n. 122), ma romana, per quanto in parte dipendente da composizioni ellenistiche, soprattutto per ciò che riguarda le figure umane. (W. Amelung, *Zerstreute Fragmente römischer Reliefs*, in *Röm. Mitteil.* XXIII, 1908, pp. 1-10, tav. I-III).[1]

[1] Il rilievo fiorentino era ritenuto dal Dütschcke un lavoro moderno (*Ant. Bildw. in Oberitalien*, III, p. 45, nota [*a*]). Anch'io, tempo addietro, visitando gli Uffizi, ne ebbi una tale impressione di modernità, che alla distanza di circa quattro anni, senza alcun ulteriore esame dell'originale, non esitai ad affermare che il giudizio del Dütschcke fosse esatto (*Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, I, p. 59 e seg.). Ma avendo avuto recentemente occasione di rivedere il marmo e di esaminarlo un poco più attentamente, devo confessare di averne avuto un'impressione assai diversa da quella di allora; per altro non tutti i dubbi parevanmi eliminati a causa delle pessime condizioni di luce e della incomoda posizione della scultura. Ma in base agli elementi decisivi, risultanti dal nuovo materiale pubblicato dall'Amelung, non mi rimane che a ricredermi definitivamente.

Due rilievi amiternini. — N. Persichetti pubblica due rilievi scolpiti su calcare locale; l'uno è già noto da un disegno riprodotto dall'Hülsen nella *Röm. Mitteil.*, del 1890 (p. 72), rappresentante un corteo funebre, scoperto sin dal 1879 nei lavori della strada provinciale, detta Amiternina fra i villaggi di Preturo e S. Vittorino (*Amiternum*); il secondo rappresentante un scena di banchetto probabilmente funebre, trovasi infisso, accanto a un altro rilievo antico con figura di telamone, in un muro annesso alla disabitata canonica di una chiesa parrocchiale, dedicata a S. Stefano, che sorge due chilometri e mezzo circa distante dal luogo dell'antica *Amiternum.* Il primo rilievo porge all'autore l'occasione per parlare di alcuni strumenti musicali; nel secondo, richiama l'attenzione sulle particolari calzature dei commensali, che egli crede di potere identificare con gli *impilia* di cui parlano gli autori. (W. Persichetti, *Due rilievi amiternini*, in *Röm. Mitteil.*, XXIII, 1908, pp. 15-25, tav. IV).

Un cippo amiternino. — Ai menzionati rilievi abbruzzesi F. Weege fa seguire un singolare monumento in pietra calcare, che trovasi in possesso del Dr. L. Pollak. Anch'esso proviene dalla località dell'antico *Amiternum.* Si tratta di una specie di cippo quadrangolare, non certo di carattere funerario, ma probabilmente destinato a stare in un *Lararium* di una bettola, come si può desumere dal carattere umoristico delle composizioni a rilievo delle quattro facce, inspirate a scene della vita paesana. (Fritz

Weege, *Abruzzenkunst*, in *Röm. Mitteil.*, XXIII, 1908, pp. 26-32).

Le rappresentazioni delle province romane. — Su questo argomento già trattato dal Lucas e dal Bienkowski, ritorna M. Jatta in un suo lavoro diviso in due parti: nella prima sono raccolti i monumenti, nella seconda se ne fa l'esame critico. Il materiale monumentale, nella maggior parte rappresentato dalle monete, è distribuito per province, e queste sono enumerate per ordine alfabetico. Precedono le rappresentazioni di attribuzione certa, seguono quelle di incerta attribuzione. Nel primo capitolo della seconda parte l'autore discute le distinzioni proposte rispettivamente dai due scrittori summenzionati. Non trova razionale la distinzione del Lucas in due categorie, personificazioni di province e personificazioni di nazioni; e diversamente ancora da quanto ha fatto il Bienkowski, che ha distinto le dette personificazioni in tre tipi — quello della *provincia capta*, quello della provincia inginocchiata e l'altro della *provincia fidelis* — rappresentanti tre periodi successivi, corrispondenti a tre indirizzi politici differenti adottati successivamente dai vari imperatori, ritiene che la classificazione tipologica dello stesso Bienkowski debba ampliarsi secondo criteri più larghi, e propriamente secondo le caratteristiche peculiari delle singole province, date da ragioni etnografiche o storiche; e in base a questo criterio riconosce cinque tipi differenti: 1° il tipo della *provincia capta*; 2° il tipo militare; 3° il tipo ideale con attributi di pace; 4° il tipo della *provincia pia* o *fidelis*; 5° il tipo legionario. Nel secondo capitolo della stessa seconda parte si studia quale sia la dipendenza di queste rappresentazioni da tipi artistici precedenti. (M. Jatta, *Le rappresentanze figurate delle provincie romane*, di pp. 86, con 12 figure fuori testo e quattro tavole. Roma, 1908).

Sull'Ara Pacis Augustae. — L'insigne monumento augusteo continua a interessare gli studiosi di arte antica. Ad esso sono dedicati i tre studi, che seguono, del Dissel, del Sieveking e del Gardthausen.

⁂ Il Dissel, dopo riassunta succintamente la storia dell'*Ara Pacis*, passa a trattare una sua tesi particolare, ed è che nella scena di sacrificio della scrofa non si tratti di un sacrificio ai Penati bensì ai Lari. A suo giudizio, le statuette di Lari portate da due ragazzi in testa alla processione (veramente di questi ragazzi non ce n'è che uno, ma secondo il Dissel bisogna supporre con sicurezza l'altro), e poi i tre uomini che privi di corone di alloro non fanno parte della processione, ma stanno incontro al corteo in atto di aspettare, e finalmente il tempietto sull'altura, dinanzi al quale si prepara il sacrificio della scrofa, dànno la chiave per l'interpretazione del soggetto: non può trattarsi che di una processione e di un sacrificio in onore dei Lari, non già dei Lari familiari, ma dei compitali; e il santuario dei Lari appunto riproduce il tempietto in discorso. Le quattro persone (di tre le figure sono conservate, la quarta è quasi completamente scomparsa) che aspettano, sono i quattro *magistri vici* del *compitum*, ai quali era affidata la cura del santuario dei Lari. Per quel che riguarda qualche identificazione particolare, il Dissel segue l'opinione di coloro che riconoscono Augusto nella figura con l'*apex* in testa e lo spirito di Giulio Cesare nella figura del vecchio velato. (K. Dissel, *Der Opferzug der Ara Pacis Augustae. Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Wilhelm-Gymnasium in Hamburg*, Hamburg, 1907, pp. 1-18).

⁂ Soltanto chi credeva sicura nelle linee fondamentali la ricostruzione dell'*Ara Pacis*, quale era stata tentata prima degli scavi del 1903, poteva esser sorpreso dalle difficoltà presentate dai detti scavi — difficoltà che il Petersen si augurava fossero eliminate da escavazioni ulteriori — non chi di vari punti essenziali di questa ricostruzione aveva dubitato, come di sè afferma il Sieveking; il quale anzi

tutto si accinge a dimostrare come i rilievi della Villa Medici, identificati dal v. Duhn per frammenti dell'*Ara Pacis*, malgrado mostrino identità di dimensioni, non facessero parte del monumento augusteo. Non solo la tradizione non offre alcun addentellato a ciò; ma certo è che il rovescio dei rilievi di Villa Medici manca della decorazione a festoni caratteristica del fregio interno dell'*Ara Pacis*. Nè ha fondamento la supposizione che anche i relativi blocchi siano stati segati come quelli rinvenuti nel 1568, giacchè non c'era nessuna ragione per farlo. Ma il Sieveking ritiene, e si indugia a provare l'esattezza della sua opinione con una minuta analisi, che anche stilisticamente i rilievi Medici nulla hanno a che fare con l'*Ara Pacis*. E non soltanto non crede che, togliendosi al monumento questi rilievi, abbiano a sorgere nuove difficoltà relativamente alla sua ricostruzione, ma pensa che verranno piuttosto eliminate quelle esistenti. Non crede che il personaggio con l'*apex* sia Augusto; il vero Augusto egli lo riconosce in uno dei frammenti ultimi scoperti (riprodotto anche in *Not. degli scavi*, 1903, p. 564, ultima figura a destra). Augusto non è rappresentato come *pontifex maximus*, ma come *rex sacrorum*. Davanti a lui deve supporsi una piccola ara, ora scomparsa con la parte inferiore della figura, sulla quale ara egli compieva una libazione. Del resto, il *pontifex maximus* non mancherebbe: il Sieveking lo riconosce nella figura del vecchio velato, che egli identifica per Lepido. Le due scene dei *Tre Elementi* e del sacrificio della scrofa, secondo il Sieveking, facevano parte a sè, stando rispettivamente ai due lati di una delle due porte, e non c'è bisogno di supporre alcuna continuazione, data l'ampiezza della porta stessa. Nella scena del sacrificio ai Penati riconosce la rappresentazione del sacrificio analogo compiuto da Enea. E la figura di Enea si addice all'*Ara Pacis*. A questa scena corrisponde dalla parte opposta quella di Romolo e Remo allattati dalla lupa nel Lupercale, alla presenza di Fauno o piuttosto di Faustolo. Nessun frammento si conosce riferibile con sicurezza alla quarta di queste quattro sezioni brevi del fregio, che faceva *pendant* alla suddetta scena dell'allattamento; tuttavia egli è propenso ad attribuire a questa parte del fregio il frammento con il seno di una figura seduta, le due teste di divinità e l'altra identificata per quella del *Bonus Eventus*, ma che a lui sembra piuttosto femminile e identificabile per la testa della *Pax Augusta*.

⁂ Il Gardthausen, in un suo opuscolo apparso più recentemente ancora, comincia egli pure, al pari del Dissel, con un rapido riassunto di tutto ciò che riguarda la storia, gli scavi e lo stato attuale della questione.

L'accenno marcato all'abbandono irragionevole e ingiustificato degli scavi dopo quelli felicemente compiuti nel 1903 — « Der Amfang war auch vielversprechend; aber bald erlahmte der Eifer der Italiener und namentlich die Goldmittel versiegten » (p. 9) — è per noi una giusta rampogna, alla quale nessuno avrà il coraggio di ribellarsi. Riguardo all'ara propriamente detta, posta dentro il ricinto, ritiene che ad essa si riferiscano le rappresentazioni delle monete del tempo di Nerone e di Domiziano e non già al ricinto. Preferisce l'interpretazione del Pasqui — che nelle due figure venute a completare la scena del sacrificio ai Penati vede le personificazioni del Senato e del Popolo — a quella del Sieveking che, come si è visto, pensa ad Enea.

I Penati, come il Fico Ruminale, simboleggiano la località (Roma). Quanto alla rappresentazione della Pace, tutto induce a credere che essa non ci fosse, ma che fosse simboleggiata dal rilievo dei *Tre Elementi*. Contro l'idea del Dissel, inclina a credere che il frammento con l'avanzo della figura seduta (Roma) debba porsi accanto al rilievo con il sacrificio ai Penati. Ai due gruppi fiancheggianti la porta occidentale facevano riscontro i due rilievi Medici con il sacrificio dei tori, fiancheggianti

la porta orientale. Non si mostra perciò proclive ad accettare l'idea radicale del Sieveking che vorrebbe esclusi dall'*Ara* tutti i rilievi di Villa Medici. In ogni modo pensa che sono questioni che aspettano da ulteriori scavi la soluzione definitiva. Non crede che le composizioni dei due lati lunghi del fregio rappresentino una processione; in esse bisognerebbe vedere soltanto una moltitudine promiscua in atto di aspettare e ferma in vari atteggiamenti. L'idea della processione poteva reggersi fino a che si credeva con il Petersen che i due rilievi con le facciate dei templi della Magna Mater e di Marte Ultore appartenessero al monumento. Ma caduta questa supposizione — d'accordo in ciò con il Sieveking — la processione non ha ragione di essere. Respinge l'idea del Dissel circa il sacrificio ai Lari. Le scene di sacrificio non sarebbero, a suo parere, rappresentazioni di sacrifici compiuti in determinati momenti, ma servirebbero a indicare genericamente come quello fosse un luogo ove si facevano sacrifizi. Non solo condivide pienamente lo scetticismo del Courbaud circa la identificazione dei membri della famiglia imperiale, ma, come esclude che Augusto sia presente tra le figure del fregio, e conseguentemente ritiene che non possa identificarsi per Augusto nè il personaggio con l'*apex* in testa nè quell'altro che per Augusto ha identificato il Sieveking, così è di opinione che nel fregio dell'*Ara Pacis* non sia da ricercarsi alcuna persona della famiglia imperiale. (V. GARDTHAUSEN, *Der Altar des Kaiserfriedens Ara Pacis Augustae*, Leipzig, 1908, p. 56).

Studi su rilievi storici romani. — Su di un complesso di rilievi di soggetto storico, pertinenti a diversi monumenti romani, A. J. B. Wace pubblica contemporaneamente una serie di suoi studi nei *Papers of the British school at Rome*, IV, 1907.

I. *Rilievi provenienti dal Foro Traiano.* — Intorno alla fine del XVI secolo trovavansi nel cortile del Palazzo dei Conservatori alcuni rilievi che tra il 1576 e il 1650, di là rimossi, si trovarono a far parte della Collezione Borghese, nella villa omonima, con la quale collezione passarono quindi al Louvre. Essi fanno parte di tutta una composizione rappresentante un *extispicium* davanti al tempio di Giove Capitolino. Dei frammenti, uno comprende la scena dell'*extispicium* vera e propria; un altro un gruppo di persone davanti al tempio, il cui frontone è andato perduto e si conserva solo in un disegno. Aggiungasi un frammento più piccolo, rotto in più pezzi, rappresentante un sacrificio di tori. A questi dobbiamo far seguire un altro perduto, di cui si conservano dei disegni del XVI secolo, rappresentante una Vittoria. Con l'aiuto, soprattutto, di uno schizzo di Giuliano da Sangallo (accompagnato da una lunga descrizione) si può affermare con certezza che i rilievi in parola furono trovati nel 1540 al Foro Traiano. Col sussidio poi di un passo delle memorie di Flaminio Vacca — dal quale si deduce altresì che dello stesso insieme faceva parte anche il rilievo di Villa Medici con il così detto *Orazio* — si viene ad appurare la probabilità che Prospero Boccapadali, maestro di strade, per qualche tempo sovraintendente agli edifizi capitolini, sia stato in possesso dei detti rilievi; dei quali, alla sua morte, tre sarebbero passati nelle mani del cardinale Scipione Borghese, suo lontano parente, e uno sarebbe stato venduto al cardinale Medici. Per quanto ne riguarda poi l'ordinamento, il Wace crede che siano da prendersi in considerazione altri frammenti disegnati insieme ai nostri da Panvinio, nel *Codex Vaticanus* 3439. Divide il tutto in quattro gruppi:

Gruppo A. Circa il rilievo con il tempio di Giove Capitolino, non ci può esser dubbio che si tratti di un lavoro del tempo traianeo; ed egli ricorda come per esso lo Stuart Jones abbia pensato alla *nuncupatio votorum*, prima che Traiano partisse per le sue campagne di

Dacia. Il frontone del tempio di Giove, perduto in questo rilievo, è conservato in uno dei rilievi dell'Arco di M. Aurelio, al Palazzo dei Conservatori, ove è riprodotto lo stesso tempio. In base alle varianti che presentano il rilievo aureliano e il disegno riproducente il frontone del rilievo traianeo, l'autore tenta di ricostruire la disposizione delle figure di varie divinità sul fastigio. A suo parere, i rilievi del gruppo A facevano parte di tutta una serie illustrante le campagne daciche di Traiano, ma non erano di una stessa epoca. Egli li suddivide in tre sottogruppi, differenti tra di loro nella composizione e nello stile: *a*) *Nuncupatio votorum; b*) Le campagne (a questo, oltre a un frammento del Louvre e al rilievo con l'*Orazio* di Villa Medici, apparterrebbero anche otto lastre dell'Arco di Costantino; *c*) Il trionfo (?) (comprendente tre rilievi di Villa Borghese, un tempo attribuiti all'Arco di Claudio). Accanto a questi esistono due frammenti che egli dallo stile giudica traianei: l'uno nel Museo Lateranense (Benndorf-Schoene, 223); l'altro, proveniente dal Palazzo Mattei, ora al Louvre (*Mon. Matth.*, III, tav. XXXVIII; *Catal. somm.*, 992). L'affinità del rilievo con il supposto tempio di Venere e Roma (Musei Lateranense e delle Terme), con il rilievo dell'*extispicium* proverebbe come ancora in questo tempo continuassero a lavorare gli artisti del tempo di Traiano. Se non che il Wace, da un esame accurato dei due frammenti è indotto a credere che non tutte le colonne visibili appartengano al fronte, il quale sembra che fosse octastilo invece che decastilo. Allora cade l'identificazione per il tempio di Venere e Roma e con essa la necessità del riferimento del rilievo al tempo di Adriano. Il tempio potrebbe esser quello di Marte Ultore o quello di Venere Genitrice.

Gruppo B. A questo apparterrebbero i frammenti relativi a una processione trionfale, che si riferisce probabilmente al trionfo di Marco Aurelio e di Commodo, dell'anno 176.

Gruppi C e *D.* Apparterrebbero a una stessa composizione rappresentante una *solutio votorum*; stilisticamente si riferirebbero anch'essi al periodo aureliano e con ogni probabilità andrebbero riconnessi con lo stesso gruppo B. Essi avrebbero fatto parte dello stesso arco trionfale dal quale provengono i tre rilievi un tempo a Santa Martina e ora al Palazzo dei Conservatori, e gli otto grandi rilievi rettangolari dell'Arco di Costantino. (Op. cit. pp. 229-257).

II. *I rilievi dell'Arco di Portogallo.* — Sottoponendo a un esame questi due rilievi, oggi nel Palazzo dei Conservatori, per verificare i restauri e le rielaborazioni, il Wace trova che nel rilievo con l'*Apoteosi*, la testa dell'imperatore era originariamente barbata, e che quella dell'imperatrice, per quanto ritoccata, è antica e originaria. Dato che l'imperatore è barbato, non può essere anteriore all'età adrianea; e quanto all'imperatrice, si riconosce con certezza per Sabina. Il secondo rilievo rappresenta la *laudatio memoriae* della stessa imperatrice fatta da Adriano. Il Wace tenta di identificare alcuni personaggi del seguito dell'imperatrice: quanto alla figura giovanile imberbe, è d'accordo con l'Helbig nel riconoscervi il Genio del popolo romano. Dal punto di vista tettonico, richiama l'attenzione sull'importanza dei due rilievi come esempi dello stile *a quadri* che sostituisce quello *continuo* a cominciare dalla fine del periodo traianeo. Dato il luogo del trovamento (presso San Lorenzo in Lucina), è probabile che appartenessero a un monumento del Campo Marzio. Qui, nei pressi di Montecitorio, c'era l'*ustrinum* degli Antonini; a nord di San Carlo c'era il Mausoleo di Augusto; è perciò similmente probabile che in quelle stesse vicinanze siasi trovato il luogo di cremazione di Sabina, e che, come Marco Aurelio e Lucio Vero hanno innalzato una colonna commemorativa in onore di Antonino Pio, così anche Adriano abbia eretto un mo-

numento in onore della moglie nello stesso luogo ove fu cremata e deificata. Non possono essere accidentali certi tratti di somiglianza fra i rilievi dell'Arco di Portogallo e quelli della base della colonna di Antonino Pio. Il monumento deve essere datato fra l'anno della morte di Sabina — 136 a. C. — e quello della morte di Adriano — 138 a. C. — (Op. cit., pp. 258-263).

III. *Il rilievo del Palazzo Sacchetti.* — Il Wace respinge l'interpretazione del Braun per un ricevimento di un imperatore da parte del Senato, come pure l'opinione che appartenga al tempo di Vespasiano e di Tito. Egli l'attribuisce all'epoca di Settimio Severo. Stabilito poi che il giovine in piedi accanto alla figura acefala dell'imperatore, è Caracalla, e che conseguentemente l'imperatore deve esser Settimio Severo, si spinge più oltre nelle identificazioni degli altri due personaggi: uno sarebbe probabilmente Fulvio Plauziano, e il secondo Geta. Gli altri personaggi togati sarebbero senatori. Settimio Severo sarebbe rappresentato nell'atto di comunicare al Senato un decreto importante, più precisamente, si tratterebbe della proclamazione di Caracalla a *Imperator destinatus* (Op. cit., pp. 263-270).

IV. *Il fregio dell'Arco di Costantino.* — Fin qui si è ritenuto che i rilievi del fregio dell'Arco di Costantino siano stati tutti eseguiti per quel monumento. Ma il Wace fa le seguenti osservazioni: Su sei rilievi, soltanto in quattro è rappresentato un imperatore; di queste quattro figure soltanto una conserva la testa. Là, dove la testa è ora perduta, si può constatare che era stata sostituita con un'altra. Dunque si può esser sicuri — secondo lui — che alcuni rilievi sono anteriori a Costantino e che furono riadattati per il suo arco. Per altro, data la affinità stilistica con quelli prettamente costantiniani, è chiaro che molta differenza di tempo non ci può

essere: perciò è indotto a credere che si tratti di rilievi del tempo di Diocleziano. (Op. cit., pp. 270-276).

Il sarcofago del vicolo Malabarba. — Il Vaglieri pubblica il sarcofago recentemente trovato al vicolo Malabarba (corrispondente all'antica via Collatina), con rappresentazioni di scene guerresche. Secondo il Vaglieri, si tratterebbe di fatti di valore realmente compiuti dal defunto, la cui protome è raffigurata nel centro del coperchio. In base al fatto che dentro il teschio del morto furono trovati frammenti di una moneta di Tito, e più ancora all'altro che dei tegoloni di argilla, formanti la controcassa, portano il bollo riferibile all'anno 123, non che all'esame stilistico, l'autore è indotto ad attribuire il sarcofago al II secolo d. C. Nella figura del generale seduto non è alieno dal vedere i tratti fisionomici di Traiano giovine, « o almeno di personaggio che ne ricordava in qualche modo la fisonomia e l'acconciatura dei capelli ». (*Not. degli Scavi*, 1908, pp. 234-241).

Arte decorativa. — Il Gusman, noto per i suoi volumi di indole divulgatoria su Pompei e la Villa Adriana, inizia ora una bella pubblicazione sull'arte decorativa romana. È comparso il primo fascicolo, per altro senza nessuna introduzione o prefazione o avvertimento che fosse, che ci desse notizia circa gli intendimenti dell'autore relativi alla sua opera, oltre a quanto si può desumere dal solo frontespizio. Il fascicolo comprende 20 tavole precedute da altrettanti fogli volanti di egual formato, contenenti il testo esplicativo relativo a ciascuna tavola. Vi sono raccolti monumenti di vario genere, che vanno dalle ornamentazioni architettoniche a decorazione floreale (come, ad esempio, qualche frammento dell'*Ara Pacis*) alle composizioni figurate (come il rilievo dei *Pretoriani*, al Louvre); dai vasi marmorei ai fregi in terracotta del genere

Campana e ai bronzi (come uno dei pavoni del Giardino della Pigna): dai sarcofagi (come uno con le fatiche di Eracle della Galleria Borghese) ai candelabri, ecc. (P. GUSMAN, *L'art decoratif de Rome de la fin de la République au IV^e siècle.* Paris).

*** Il Pernice cerca di provare che il tripode in bronzo del Museo di Napoli, già supposto proveniente dal tempio di Iside, è un antico posticcio. (E. PERNICE, *Der Dreifuss « aus dem Isistempel » in Pompei*, in *Jahrbuch des Inst.*, XXIII, 1908, pp. 107-111).

GIUSEPPE CULTRERA.

PITTURA ELLENISTICA E ROMANA.

Il mosaico di Alessandro. — G. Körte pubblica la conferenza da lui tenuta all' Istituto archeologico germanico il 14 dicembre 1906. Ammesso senz'altro che delle tre grandi battaglie combattute nella spedizione di Alessandro contro la Persia, si ha da escludere quella del Granico, per la ragione che Dario non vi prese parte personalmente, e che perciò bisogna riconoscere nella nostra rappresentazione o la battaglia di Isso o quella di Gaugamela (o Arbela); premessa una minuziosa analisi della composizione, nel suo insieme e nelle sue parti; considerato che la identificazione, finora prevalsa, per la battaglia di Isso riposa su di un duplice errore: primo, la supposizione che il cavallo del davanti sia quello tenuto pronto per il Gran Re, secondo, la notizia incerta e abbellita di retorica, di Curzio che Dario abbia lasciato il suo carro sullo stesso campo di battaglia e siasi salvato a cavallo; in base al l'esame della località, quale risulta dal disegno, è indotto a credere trattarsi della battaglia di Gaugamela. Data la mancanza di elementi per identificare la composizione con un'opera di cui si abbia notizia, come la *battaglia di Alessandro contro Dario*, di Filone di Eretria, o con la battaglia di Isso della pittrice Elena, o con la *battaglia coi Persiani* di Aristide; ritiene più istruttivo il confronto con la rappresentazione analoga del grande sarcofago di Sidone: la somiglianza — tranne la differenza che in questo abbiamo la rappresentazione di una battaglia indeterminata, laddove sul mosaico è raffigurata la battaglia di Gaugamela — è tale e tanta, che non si può non ammettere la dipendenza da un originale comune, in pittura. Per altro i motivi della composizione non sono inventati dall'autore di questa pittura: così quello del Persiano travolto col suo cavallo appartiene all'arte attica del quinto secolo, e così pure quello del gruppo principale, di Alessandro e Dario, si ritrova in un disegno vasculare italiota, già ritenuto del III secolo e dipendente dal mosaico o piuttosto dal suo originale, ma che ora si crede riferibile al principio del IV e forse anche al V secolo. Ma questa persistenza di motivi propria dell'arte greca non diminuisce il merito della composizione sul nostro mosaico. L'autore passa quindi a ricordare qualche altro monumento nel campo dell'arte industriale, con composizione derivata da quella con la battaglia di Alessandro, e anzi tutto una tazza di creta rossa della fabbrica di C. Popilio: la contaminazione con altri modelli indurrebbe ad escludere l'idea che la composizione originale comprendesse un maggior numero di figure che non la riproduzione del mosaico. Alla coppa di C. Popilio aggiunge alcune urne cinerarie perugine. (G. KÖRTE, *Das Alexandermosaik aus Pompeji*, in *Röm. Mitteil.*, XXII, 1908, pp. 1-24).

*** Il Pernice fa seguire alcune sue osservazioni sullo stesso monumento, in base alle quali crede di poter stabilire che la pittura originale fosse molto danneggiata quando fu presa a modello dal mosaicista, il quale perciò non comprese le parti mancanti e ne alterò la composizione. Crede che il detto mosaicista abbia avuto davanti agli occhi l'originale stesso e non già uno schizzo, e che da ciò, quindi, risulti confermata l'ipotesi dell'Adler (*Deutsche*

Rundschau, 1906, p. 99 seg.) che il mosaico sia stato importato dal di fuori, forse da Alessandria, e non già eseguito sul luogo. (E. Pernice, *Bemerkungen zum Alexandermosaik*, in *Röm. Mitteil.*, XXII, 1907, pp. 25-34).

⁂ Alcune altre osservazioni sullo stesso argomento aggiunge il Pernice nel primo fascicolo del vol. XXIII dello stesso periodico. (*Nachträgliche Bemerkungen zum Alexandermosaik*, in *Röm Mitteil.*, XXIII, 1908, pp. 11-14).

Raccolta di pitture murali. — P. Hermann si propone di pubblicare circa 600 tavole di pitture antiche; e la pubblicazione, sul tipo dei *Denkmäler* di Brunn-Bruckmann, ma di minor formato (m. 0.50 × 0.39), è oramai alquanto progredita. Fino ad oggi sono apparsi sei fascicoli di tavole, parte in fototipia, parte a colori. A ciascuno è annesso un fascicoletto di breve testo relativo alle singole tavole. (Hermann-Bruckmann, *Denkmäler der Malerei des Altertums*, München, dal 1906).

Pitture e mosaici di Delo. — Alle pitture murali e ai mosaici di Delo è consacrato tutto il xiv volume dei *Monuments Piot.* Si devono alle scoperte della Scuola francese; alcune di queste scoperte risalgono a parecchi anni addietro, la maggior parte sono degli ultimi cinque anni e rappresentano i risultati degli scavi fatti a spese del Duca di Loubat, sotto la direzione dell' Holleaux. Data l' ampiezza della materia dobbiamo anche in questo caso contentarci di riprodurre l'indice. Parte prima (le pitture liturgiche): I. Osservazioni generali; II. Le pitture relative al culto del Genio; III, Rappresentazioni relative al culto dei Lari; IV. Rappresentazioni dell'Onfalo; V. Rappresentazioni diverse; VI. Osservazioni sulla esecuzione delle pitture. — Parte seconda (Decorazioni murali): I. Classificazione e descrizione dei rivestimenti; II. I principî della decorazione murale in uso a Delo; III. Impiego della pittura murale a soggetto; IV. Parti alte dei rivestimenti; V. Rapporti tra le decorazioni murali di Delo e le decorazioni pompeiane del primo stile; VI. Osservazioni sulla esecuzione delle pitture. — Parte terza: I mosaici. (M. Bulard, *Peintures et mosaïques de Délos* in *Fondation E. Piot, Monuments et Mémoires*, xiv, 1908).

Le Nozze Aldobrandine, le scene dell'Odissea ed altre pitture murali del Vaticano. — È una splendida pubblicazione del Nogara, ove il posto di onore è naturalmente riservato alle *Nozze Aldobrandine* (p. 1-35; tav. I-VIII), delle quali, a cominciare da uno schizzo a penna di A. v. Dyck, si pubblica una considerevole quantità di copie, disegni e stampe, che provano quale sia stato l'interessamento per l'opera insigne sin dai primi tempi della sua scoperta. Meno diffuso — perchè meno che le *Nozze Aldobrandine* fatti oggetto di studi — è il testo relativo ai paesaggi con scene dell'Odissea (pagine 37-54); ma numerose sono le tavole ad essa relative (IX-XXXII). Più modesta è la parte lasciata alle altre pitture, avuto riguardo alla loro minore importanza.

Le altre pitture murali sono: quelle di Tor Marancia, alcune di Ostia, una figura femminile, di S. Basilio, già erroneamente ritenuta dello stesso gruppo di Tor Marancia, e una lunetta con rappresentazione di una corsa di bighe guidate da putti, rinvenuta fuori Porta San Sebastiano. Una serie di ben 53 tavole a colori e in fototipia — nelle quali le scene sono riprodotte nelle loro vedute di insieme e spesso nei particolari — è preceduta dal testo illustrativo che comprende volta a volta la storia della scoperta, lo stato di conservazione e la descrizione delle pitture, non che ricche appendici, ove si pubblicano documenti relativi sempre alla scoperta e alle vicissitudini delle pitture stesse. Scopo evidente dell'opera è quello di presentare agli studiosi riproduzioni dei monumenti, più completi e fedeli e più abbondanti e particolareggiati che sia possibile,

con l'aggiunta di quante notizie potessero servire alla loro maggiore intelligenza e allo studio più esauriente. Donde l'assoluta obiettività del testo illustrativo, minuzioso nel descrivere, scrupoloso nell'indicare lo stato di conservazione e nel raccogliere ed esporre le varie opinioni emesse sul conto di questa o di quella rappresentazione. Precedono il testo, immediatamente dopo l'introduzione, gli indici delle singole dissertazioni e delle loro appendici, non che delle figure intercalate nel testo e delle tavole; seguono due ulteriori indici, delle opere e dei manoscritti consultati, e delle persone dei luoghi e delle cose più notevoli. (*Le Nozze Aldobrandine, i paesaggi con scene dell'Odissea e altre pitture murali antiche conservate nella Biblioteca Vaticana e nei Musei pontifici con introduzione del Dr. Bartolomeo Nogara.* Milano, 1907. II vol. delle *Collezioni archeologiche artistiche e numismatiche dei Palazzi Apostolici pubblicate per ordine di S. S. Pio X a cura della Biblioteca Vaticana dei Musei e delle Gallerie Pontificie*).

Mosaico della caserma dei vigili a Ostia. — J. Carcopino illustra il mosaico in bianco e nero, che forma il pavimento del vestibolo nella caserma dei vigili a Ostia. La composizione rappresenta scene di sacrifici di tori. Egli esclude che esistesse un rapporto qualunque fra la caserma in questione e il vicino *Mithreum* (giusta l'opinione di P. André, in *Mél. d'arch. et d'hist.* 1889, p. 182); e crede che si debba riferire agli ultimi anni di Adriano. (J. Carcopino, *La mosaïque de la caserne des vigiles á Ostia*, in *Mélanges d' arch, et d' histoire*, XXII, 1907, pp. 227-241). Giuseppe Cultrera.

CERAMICA GRECA.

Il quarto fascicolo della *Griechische Vasenmalerei* (serie II) ci offre, purtroppo per l'ultima volta, il testo esplicativo del Furtwaengler. Come nei fascicoli precedenti di questa serie, così in questo ultimo, bene appare nella scelta dei monumenti ceramici la predilezione che l'insigne defunto aveva da ultimo negli studi ceramografici per l'affascinante periodo dello stile severo, per la tarda e languente produzione attica del IV secolo, per la ceramica italiota.

Otto vasi sono qui riprodotti: di essi ben quattro appartengono allo stile severo. Precede la notissima anfora cornetana firmata da Finzia (t. 91) con scena dionisiaca e col rapimento del tripode di Apollo per parte di Eracle: per lo stile il Furtwaengler ha accentuato un influsso su Finzia da parte di Eutimide, una maggiore affinità con Eufronio.

E segue una delle più insigni opere di Eufronio: il cratere del Louvre con la lotta di Eracle e di Anteo, col giovinetto che sale il βῆμα per suonare il doppio flauto (t. 92 e 93). Con fine analisi stilistica il Furtwaengler è giunto a questa stupefacente conclusione: in realtà tra le opere firmate da Eufronio come pittore e quelle ascritte al maestro dal Παναίτιος καλός, dallo stesso dotto congetturato, più non deve esistere quella insormontabile differenza che prima era stata ammessa.

La medesima t. 93 porta la rappresentazione di una gentile tazzetta nel cui interno è la firma del ceramista Egesibulo. Grande interesse offre la figura rappresentata nell'interno; è una figura dai tratti spiccatamente semitici con un cane di lusso e di caccia, una ἀλωπεκίς offerta forse in vendita. Ma sono pieni d'interesse anche i lati esterni della tazzetta con scene di κῶμος espresse in modo assai raffinato e grazioso, tanto che io credo essere in questo vasetto e nei consimili il germe che si espanderà in fiore rigoglioso e gentile nei vasi del ciclo di Midia. Pel confronto tra questa tazza di Egesibulo ed un'altra pure da questi firmata a Bruxelles (Froehner, *coll. van Branteghem*, 1892, t. 42), il Furtwaengler è giunto ad ammettere un rapidissimo sviluppo stilistico

nei primi decenni del sec. v, il che egli aveva prima ammesso in base alle sue osservazioni su Duride ed Epitteto (testo, s. II, p. 82 e seg.). Epilico sarebbe infine il pittore di questa tazzetta uscita dall'ἐργαστήριον di Egesibulo.

Come quarto vaso di stile severo è edita la solenne anfora a punta di Monaco col rapimento di Orizia da parte di Borea (t. 94-95), anfora che il Furtwaengler ha messo in confronto con altra del tutto analoga di Berlino e che non si perita di giudicare come la più recente e più grandiosa opera disegnatoria di Macrone.

Ma un altro grande vaso occupa le due tavole seguenti (t. 96-97): l'anfora melia del Louvre con la gigantomachia espressa con disegno così disinvolto e rapido, con errori nell'espressione dei motivi, ma in modo da formare uno splendido effetto di assieme. Credo pertanto che a torto il Furtwaengler abbia voluto porre in un solo gruppo con unicità di fabbrica i magnifici ed accurati frammenti napoletani con la gigantomachia (fig. 73-75), le anfore di Talos (t. 38-39) e di Pelope (t. 67), che sono di stile così nobile e sobrio nella loro grandiosità, e quest'anfora di Milo tanto inferiore e manifestante decadimento, età più recente e punti chiarissimi di contatto con la produzione apula (cfr. *Iahreshefte des österr. arch. Institutes*, 1908, pp. 135-141).

Da questo vaso si passa ad un altro pure grandioso, ma di fabbrica italiota, all'anfora a volute di Monaco (t. 98-99) con varie scene: sul collo una corsa di cavalli, cinque Eroti ed Afrodite, sul ventre in due zone le nove Muse, una centauromachia, Giasone ed il drago ed una scena la cui spiegazione è stata di una difficoltà enorme pei dotti.

Ed il Furtwaengler, con grande sagacia, è giunto ad una plausibile spiegazione vedendo in questa scena una rappresentanza, forse derivata da un dramma, allusiva ad Anticlea, figlia di Autolico, che va sposa a Laerte dopo aver avuto rapporto con Sisifo, il vero padre di Ulisse. Il vaso appartiene alla prima produzione italiota figurata sorta sotto i vivi influssi dell'arte polignotea.

Chiude il fascicolo la tav. 100 che ci offre le figure di due tardissimi vasi attici di Monaco, che a mio avviso trovano perfetto riscontro in vasi del Museo Nazionale di Atene tuttora inediti. Due crateri dalle pareti altissime, di forma troppo slanciata, tutti ricoperti di vernice nera, hanno figure in bianco e dorate. Un cratere ci offre Nike su quadriga vicino ad una meta, e dall'altro lato una statua di Eros, che il Furtwaengler ha ricondotto all'originale del « Genio Borghese » del Louvre, con accanto una devota. Il secondo cratere offre le figure di due divinità in aspetto del tutto plastico: Afrodite ed Athena. (FURTWAENGLER e REICHHOLD, *Griechische Vasenmalerei*, II Serie, Lieferung IV, t. 91-100, pp. 167-211, fig. 55-78).

In seguito alla repentina morte del Furtwäengler, a compiere la parte scientifica della *Griechische Vasenmalerei* si accinge Federico Hauser. Accompagnato appunto dal testo di questo archeologo è uscito il V fascicolo dell'opera (t. 101-110, pp. 213-266).

Le tavole 101 e 102 contengono tre insigni campioni di ceramica calcidica, un'anfora cioè e due crateri della collezione di Würzburg. Se uno dei crateri ha una rappresentazione di addio di guerrieri, resa mitologica con l'aggiunta di nomi del ciclo troiano, gli altri due vasi hanno il loro corpo ricoperto con elementi del repertorio decorativo della ceramica di Calcide.

Del periodo dei maestri di tazze vediamo qui esattamente riprodotti ed acutamente discussi alcuni esemplari. V'è un'anfora nello stile di Eutimide (t. 103 a Würzburg: da un lato è la curiosa scena del guerriero che, prima della partenza, esamina il fegato di una vittima); v'è una seconda anfora che lo Hauser pone in una serie di vasi, cui appartiene la idria Vivenzio di Napoli (t. 104 a Würzburg;

separazione di Ettore e di Aiace combattenti; si v. il VII canto dell'Iliade); v'è una tazza dello stile di Duride (t. 105 a Monaco: nell'interno è un banchettante che intona un canto di Teognide, all'esterno la morte di Lino ed efebi coi loro amanti); v'è infine uno stamno adorno di una monomachia con Athena da porsi a confronto col frontone orientale di Egina (t. 106, 2 a Monaco).

Già stile di transizione mostrano le figure negligenti di una idria (t. 106, 1 a Monaco) con la partenza di Trittolemo in mezzo alle due dee protettrici.

Del periodo di transizione sono riprodotti alcuni esemplari. V'è un bello stamno (t. 107, 1 a Monaco) con tre figure di donne nude attorno ad un λουτήριον, osservantesi l'una l'altra, come sagacemente nota lo Hauser, mentre sono occupate variamente. Si aggiunga un'anfora nolana (t. 107, 2 a Würzburg) con un efebo che si arma aiutato dalla sorella.

Ma nella tav. 108 è riprodotto il lato principale della perla nella serie dei vasi polignotei o di transizione, del cratere cioè orvietano del Louvre detto degli Argonauti. Ed una ingegnosa, e per me plausibile spiegazione ha saputo lo Hauser trovare per la riunione di quei personaggi solitamente denominati Argonauti. Essi sarebbero i protettori di Atene, la dea Athena cioè, gli eroi e gli eponimi delle φυλαί adunati per la battaglia di Maratona, raccolti qui come nell'affresco della Stoa Poikile, come nel donario delfico di Maratona.

Due vasi rappresentano la produzione ceramica dell'età periclea: una pelike di Breslavia (t. 109, 1), con amazzonomachia espressa da pennello disinvolto, ma negligente, una pelike di Monaco (t. 109, 2) con l'apoteosi di Eracle e con l'elemento burlesco dato dai Sileni che cercano di sottrarre alcunchè della panoplia dell'eroe dalla pira.

Tre crateri fliacici sono rappresentati nella tav. 110 (1 e 3, a Pietroburgo, 2, a Ruvo).

E lo Hauser a tal proposito ascrive questi vasi fliacici per lo stile al sec. IV.

Compie questo quinto fascicolo il cratere da Pisticci con la burlesca rappresentazione della Doloneia (t. 110, 4, Museo Britannico) discesa dall'epica altezza del suo contenuto ad una semplice brigantesca imboscata. Lo Hauser, dopo aver posto questo vaso accanto all'altro cratere di Pisticci, con Ulisse e Tiresia (t. 60), con una acuta osservazione riafferma l'attribuzione fatta dal Furtwängler di questi vasi ad Eraclea.

Con grande arditezza poi lo Hauser, giovandosi di una notizia di Plinio (*N. H.*, XXXV, 66), non è alieno dall'attribuire questi due vasi al pennello giovanile di Zeussi e, come corollario a questa sua ipotesi, egli pubblica, come altra opera ceramica dell'influsso, se non della mano del grande pittore, un frammento di vaso attico del sec. IV con la testa finamente disegnata di una donna con orecchio cavallino, cioè di una centauressa (fig. 94-B).

Vasi da Gela. — Gela, luogo sì lungamente ricercato da avidi mercanti di antichità, ha dato tuttavia in soli cinque anni di scavo non continuo sotto l'abile direzione dell'Orsi, larga messe di monumenti. La parte ceramica ne è la prevalente, e la ceramica uscita dalla necropoli arcaica del Borgo viene, come a più riprese è osservato dall'Orsi, ad appoggiare le notizie degli antichi (Tucidide, VI, 4 - Erodoto, VII, 153) secondo cui la fondazione di Gela si deve ad una schiera mista di Rodii e di Cretesi. I grandiosi pithoi dipinti (t. V e VII), prima trascurati ed ora messi in luce convenìente dall'Orsi, ben palesano di essere, in parte di origine cretese, in parte di derivazione cretese con sopravvivenze egee. A fabbriche, se non rodie, certo dell'Asia Minore (giacchè tutt'altro che definitiva è sinora una ripartizione dei vari stili e delle varie fabbriche nella ceramica ellenica dell'Asia) appartengono pre-

ziosi frammenti di cui menziono specialmente quelli a fig. 111 che dovevano formare un grande cratere a palla.

Ma di fronte a questi preziosi esempi illuminanti le origini di Gela, la maggior parte del materiale arcaico ceramico è data, come nelle altre necropoli siciliane e di Cuma, dal protocorinzio e dal corinzio con le note e varie forme dei piccoli vasetti. Tra di questi merita di essere menzionata, come nuovo esemplare di una serie preziosa, una *lekythos* protocorinzia con zona dipinta di guerrieri combattenti (figura 116). La ceramica attica è rappresentata nella necropoli del Borgo da *lekythoi* di stile negligente e da pochi esemplari di vasi a figure rosse.

Le necropoli del secolo v hanno offerto alcuni prodotti attici preziosi e specialmente alcune *lekythoi* di cui Gela è stata sì larga dispensatrice a tante collezioni vasculari.

Alcuni di questi vasi hanno interesse mitografico come l'anfora col cinghiale d'Erimanto (t. IX), la *lekythos* con la lotta di Peleo e di Tetide (t. XIII, b), la *lekythos* a figure rosse con Calliope e Mnemosine (t. XXVI). Altri vasi sono insigni pel disegno, come in special modo la *pelike* con Teseo, Etra, Arianna (t. XXXII) ed il cratere con Dioniso, una donzella e due Papposileni (t. XLIV), vasi di disegno già sciolto dall'arcaismo.

La lista dei vasi firmati è accresciuta dagli scavi di Gela di due esemplari: una tazzetta di Cacrilione (fig. 328), una *pelike* adorna nella parte anteriore di due magnifiche figure di Amazzone e di Greco combattenti, con la firma del ceramista Polignoto (t. XLIII). Ed alcuni vasi si sono rinvenuti con nomi di giovani uniti al tradizionale καλός, e tra di essi affatto nuovi sono i nomi di Διόδοτος e di Αὖλος su una *lekythos* a fondo bianco ed a figure nere (t. XXVIII). Il nome letto Ἔλαιον da Orsi su bella *lekythos* policroma mi pare debba leggersi Εὐαίων, nome noto da altri prodotti ceramici.

L'opera di scavo dell'Orsi si allargò a vari

centri di culto; tra di questi bisogna menzionare quello di Bitalemi, semplice τέμενος che ha offerto ricca congerie di frammenti di vasi e di terracotte preziose, resti di ἀναθήματα ammassatisi in questo sacrario su burbano nel corso degli anni dal principio del secolo VII alla metà del secolo V.

Pertanto la ceramica è assai varia essendosi rinvenuti prodotti locali, geometrici, insulari ed ionici, protocorinzii e corinzi (in prevalenza), attici a figure nere ed a figure rosse, pochi buccheri di origine etrusco-campana.

Singolare è una fiaschetta schiacciata con guerriero ricoperto di enorme scudo circolare da ciascuna parte e di forma assolutamente nuova e di fabbrica ignota, forse asiatica (figura 406). (*Monumenti antichi pubblicati dalla R. Accademia dei Lincei*, vol. XVII, 1907; Orsi, *Gela, scavi del 1900-1905*, pp. 1-758, t. I-LVI).

L'askos. — Il Mayer pubblica una minuta ed estesa analisi delle varie forme di vasi che possono essere indicate col nome di *askos*. Otto categorie egli ne distingue riguardo alle forme in parte tolte, come è noto, dal mondo animale, e di queste otto categorie il Mayer esamina le origini e gli sviluppi, accentuando la importanza che per le forme primitive ha il materiale cipriota, per le forme seriori il materiale apulo. (M. Mayer, *Askoi*, nel *Jahrbuch des Kais. deutsch. arch. Instituts*, 1907, pp. 207-235).

Vasi arcaici di Monaco. — In attesa che un nuovo catalogo della collezione ceramica di Monaco sia composto, l'Hackl pubblica due preziosi vasi di essa collezione: un cratere (fig. 1-3, t. I), un'anfora (fig. 4-6).

Il cratere si schiera perfettamente nel gruppo di quei vasi denominato del Falero, il quale gruppo forma come un ponte di passaggio dallo stile geometrico allo stile a figure nere primitivo. Dopo lo studio della forma tettonica, degli ornati (caratteristiche sono le spi-

rali uncinate), delle figure (uccelli acquatici, leoni, e nella zona superiore dieci cocchi ed un cavaliere), l'Hackl conclude col porre questo cratere un po' prima del notissimo cratere Burgon del Museo Britannico (WALTERS, *History of ancient pottery*, I, p. 296). L'anfora, tutta verniciata, ha due riquadri riempiti, uno da testa femminile, l'altro da una protome equina. Dopo un esame del materiale esibente a noi simili teste e simili protomi, e dopo uno studio sul loro significato (pel vaso di Monaco il senso sarebbe funerario), l'Hackl conclude col fissare il posto che occupa questa anfora nella ceramica greca, nel periodo cioè di transizione dai vasi del Falero ai vasi attici a figure nere.

Come aggiunta l'Hackl descrive e pubblica varie opere ceramiche da lui menzionate nel corso del suo articolo, cioè un vaso tipo Falero di Carlsruhe (fig. 12) ed i seguenti vasi di Monaco: vasetto a tre anse di fabbrica tarda micenea con due protomi di sfinge (t. II), brocca tipo Falero (fig. 13-14), unguentario a forma di protome equina (fig. 15), sarcofago di Clazomene (fig. 16-18), cinque tazzette dei cosiddetti *Kleinmeister* con teste femminili (fig. 19-25). (HACKL, *Zwei frühattische Gefässe der Münchner Vasensammlung*, nel *Jahrbuch des d. arch. Instituts*, 1907, pp. 78-105, pp. 141-143, fig. 1-25, t. I e II).

Un sarcofago di Clazomene del Museo Nazionale di Atene è pubblicato e descritto dal Rhomaios.

Il Ζωοφόρος, posto tra strette zone di ornamento, esibisce quattro bighe guidate da Nikai e messe simmetricamente due a due in direzione opposta; sotto ciascuna biga è un cane. Degni di nota poi, oltre alla sfinge (a destra) ed alla Sirena (a sinistra) in fondo al sarcofago, sono due centauri. Il primo (a destra) ha gambe anteriori completamente umane, il secondo (a sinistra) ha le gambe dinnanzi di forma umana ma finienti in grossi zoccoli cavallini; quel tipo di centauro il Rhomaios dice jonico. (Rhomaios, Πηλίνη σαρκοφάγος ἐκ Κλαζομένων nella Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1907, pp. 199-206, t. 9).

La ceramica di Cirene. — Un succinto e chiaro studio riassuntivo ha pubblicato il Dugas sull'arte ceramica di Cirene. Riassumendo i dati di studi precedenti, in special modo dello Studniczka e del Pottier, ed aggiungendo proprie osservazioni, il Dugas esamina l'interessante e singolare gruppo dei vasi cirenaici, sia dal lato della tettonica e della tecnica che dal lato dell'ornamentazione, dello stile, dei soggetti, della composizione per la quale sono poste in evidenza le qualità del paesaggio e della narratività.

Per la ceramica di Cirene il Dugas distingue, ma sotto forma d'ipotesi, quattro periodi cronologici. Esempio del primo sarebbe la tazza del Louvre con Zeus e l'aquila (*Archäologische Zeitung*, 1881, t. 12, 3); quella di Cadmo pure del Louvre (ivi, t. 12, 2) sarebbe un esempio di transizione al secondo periodo rappresentatoci specialmente dalla nota tazza di Arcesila (*Monumenti dell' Instituto*, v. I. t. XLVII). La tazza di Cirene (STUDNICZKA, *Kyrene*, fig. 10) apparterrebbe al terzo, mentre nel quarto di decadenza, con influssi di altri centri ceramici, si dovrebbe porre il fondo di tazza edito dal Dugas a tav. III, 1.

Sulla base dei vari elementi giunge il Dugas alla stessa conclusione cui in special modo erano pervenuti il Loeschcke ed il Puchstein prima, lo Studniczka ed il Pottier dopo, cioè a riferire a Cirene questa produzione ceramica osservando quella fusione di stili che già era stata analizzata dal Boehlau.

Il Dugas pone lo sviluppo della ceramica cirenaica in special modo nei primi tre quarti del secolo VI e vede in Nicostene l'anello di congiunzione tra la ceramica di Cirene e quella attica a vernice bianca, punto questo che può divenire oggetto di più minute e profonde ri-

cerche per rendere più chiara la visione dello sviluppo della pittura ceramica ateniese.

Il lavoro del Dugas è chiuso da un elenco dei vasi cirenaici a lui noti; in tutto essi sono in numero di 87, di cui uno apparterrebbe al 1° gruppo, quattordici al secondo, pure quattordici al terzo, cinquantotto al quarto. Collaboratore artistico del Dugas nella riproduzione di vasi e di frammenti è il Laurent. (C. Dugas e R. Laurent, *Essai sur les vases de style cyrénéen*, in *Revue archéologique*, 1907, 1ère partie, pp. 377-409, t. III-IV, 2ème partie, pp. 36-58).

Vasi cirenaici o vasi cretesi? — La tazza da Samo edita dal Böhlau (*Aus jonischen und italischen Nekropolen*, t. 10, 4) è spiegata da Hauser come rappresentante Dedalo che fabbrica il Labirinto, edifizio a forma di torre rotonda. Il frammento del Louvre (Pottier, *Catalogue*, E, 666, *Album*, II, 63) è riferito dallo stesso Hauser ad una ταυροκαθάψια propria di Creta e nota a noi dai remoti tempi minoici.

Da questo e da altre osservazioni di contenuto e di forma riferentisi ad altre tazze, a quella di Arcesila, a quella di Cirene, deduce lo Hauser l'ipotesi che la nota indicazione di tazze cirenaiche possa essere sostituita senza inconvenienti, anzi con maggior fondamento, da quella di tazze cretesi. (Hauser, « *Kyrenaische* » *Schalen*, negli *Jahreshefte des Oesterr. arch. Institutes*, vol. X, 1907, pp. 10-16).

Un'anfora di Amaside. — Lo Hauser pubblica un'anfora di Amaside proveniente da Orvieto e passata dalla collezione Bourguignon al Museo di Boston. Da un lato è Tetide che offre le armi ad Achille alla presenza di Peleo, schema che, tolti i nomi scritti, può benissimo essere, come nota lo Hauser, quello di tante scene generiche di armamento. Sull'altro lato è la lotta pel tripode tra Eracle ed Apollo con in mezzo Hermes, mero riempitivo artistico. Apollo è qui armato di corazza, il che conduce lo Hauser a spiegare la nota tazza « cirenaica »

del Louvre (Pottier, *Album*, vol. II, 63) detta di Cadmo e del serpente, come rappresentante Apollo che uccide Pitone. Secondo l'analisi stilistica dello Hauser quest'anfora sarebbe una fra le più evolute opere di Amaside. (Hauser, *Amphora des Amasis*, negli *Jahreshefte des Oesterr. arch. Institutes*, vol. X, 1907, pp. 1-10).

La caccia alla lepre come rappresentazione funeraria. — Un efebo che sta inseguendo una lepre, la quale si rifugia su di un tumulo sormontato da una stele, è la scena rappresentata su di una *lekythos* a fondo bianco dell'*Akademische Kunstmuseum* di Bonn. Il Weicker, che pubblica il vasetto, cita per analogia di contenuto due altre *lekythoi:* una al Museo Britannico (Murray e Smith, *White athenian vases*, t. 6), l'altra del *Metropolitan Museum* di New York. Il predetto dotto riconosce in queste scene un senso funerario: il morto segue le predilette occupazioni avute nella vita e tra di esse anche quella della caccia. (Weicker, *Eine polychrome lekythos in Bonn*, in *Jahrbuch d. d. Arch. Institutes*, 1907, pp. 105-111, t. III).

Lekythoi di Duride. — Nella Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1886, t. 4 fu edita una *lekythos* eretriese del Museo di Atene col nome di Duride scritto sulle pieghe di una clamide di un discobolo. Il Rhomaios pubblica ora altre tre *lekythoi*, due di Atene ed una di Berlino, ove pure sulle pieghe degli abiti delle tre figure rappresentate è il nome di AORIS.

Queste quattro *lekythoi* sono ascritte dal Rhomaios all'arte non del tutto evoluta di Duride.

Ma se per l'arte di Duride ben poco di nuovo ci offrono le figure di queste tre *lekythoi*, di esse almeno due figure femminili mostrano, osserva il Rhomaios, di appartenere a quella produzione ceramica attica attinente alle nozze, su cui recentemente ha discusso il Brückner.

In altre due *lekythoi* ateniesi il Rhomaios

riconosce la mano di Duride: una ci offre un giovane palestrita, l'altra un barbuto comasto. (Rhomaios, Λήκυθοι τοῦ Δούριδος nella 'Εφημερὶς ἀρχαιολογική, 1907, pp. 219-238, t. 10).

Rappresentazioni di ἰατρεῖα su vasi greci. — Il Pottier illustra un gentile ariballo della collezione Peytel, prezioso pel suo raro contenuto che ci trasporta in una sala di medicamenti ellenica della prima metà del secolo v. Il medico, figura efebica, è attorniato dai suoi clienti fasciati che il Pottier, seguendo l'avviso di un eminente medico parigino, immagina sieno venuti per quella operazione profilattica che, sì in uso in tempi a noi vicini, già era seguita dai sanitari dell'antichità, cioè il salasso.

Per importanza questa bella rappresentazione di un ἰατρεῖον può ben essere messa alla pari come osserva il Pottier, con quella dell'interno di scuola della nota tazza di Duride.

L'ariballo presente, che va ad aumentare una piccola serie di vasetti analoghi per forma e per stile, tra i quali un esemplare di Boston è edito dal Pottier, da questo dotto con prudenza non è ascritto ad alcun maestro del periodo persiano, sebbene da lui sia espressa una fine analisi stilistica del vasetto.

Secondo, per importanza di analogo contenuto, sarebbe pel Pottier un cratere del Museo di Atene di stile tardo e negletto del secolo IV, da lui novellamente pubblicato e contenente figure efebiche ferite negli agoni, che la loro guarigione debbono forse a personaggi mitologici della cerchia di Asclepio. (Pottier, *Une clinique grecque au Ve siècle* [*Vase attique de la collection Peytel*] nei *Monuments et Mémoires Piot*, v. XIII, pp. 149-166, t. XIII-XV).

Rappresentazioni di Amazzoni. — La pubblicazione di una *lekythos* policroma del Museo di Atene adorna di un'Amazzone a cavallo che dà fiato ad una σάλπιγξ, conduce il Courouniotis a raccogliere e ad esaminare altre *lekythoi* dello stesso Museo, le quali mostrano pure ciascuna una figura amazzonia. Tutte queste *lekythoi*, a cui si aggiunge quella da Cipro edita da Dümmler (*Jahrbuch des Instituts*, 1887, t. II) dipendono da grandiosi modelli polignotei e sarebbero da ascrivere circa alla metà del sec. v. (Courouniotis, Λήκυθοι μετ' ἀμαζόνων τοῦ ἐθνικοῦ μουσείου, nella 'Εφημερὶς ἀρχαιολογική, 1907, pp. 123-140, tav. 5).

Vasi nello stile del ceramista Midia. — G. Nicole in una importante monografia aggruppa attorno all'idria famosa firmata da Midia (*British Museum Catalogue of vases*, vol. III, n. 224. F[urtwängler] e R[eichhold], *Griechische Vasenmalerei*, tav. 7 e 8) parecchi vasi e dei seguenti fa una minuta analisi: l'idria di Carlsruhe (F. e R., op. cit., tav. 30), le due idrie di Populonia (Milani, *Monumenti scelti di Firenze*, t. III-V), i frammenti di idria di Boston (Nicole, t. V) con personaggi di Eleusi, una idria di Atene con scena di ἐπαύλια (Nicole, t. IV), una oinochoe Arndt con un citaredo (Nicole, fig. 16), alcuni ariballi del Museo Britannico (Nicole, fig. 19, 20, 39, 40), un ariballo di Bruxelles (Nicole, t. VII, 3).

Il Nicole, e questo credo apparirà chiaro da una monografia da me composta contemporaneamente a quella del Nicole e che sarà edita dalla R. Accademia dei Lincei, ha allargato forse un po' troppo il ciclo dei vasi che si debbono porre attorno all'opera firmata di Midia. Sono inoltre d'avviso che il Nicole, pure esprimendo bene le caratteristiche dello stile di Midia e pur facendone giustamente notare le relazioni con la grande arte della fine del sec. v, abbia errato nel porre la esecuzione dei vasi di questo stile nella prima metà del sec. IV, ritornando alla vieta cronologia del Winter.

Il Nicole chiude la sua interessante monografia con l'accentuare i riflessi dello stile di Midia sulla produzione ceramica italiota e con un'appendice in cui, pubblicando un frammento

del Louvre con scena di ἐπαύλια (t. VIII, 3 e IX), raccoglie varie rappresentazioni vascularie col motivo della scala che assume nei vasi seriori un senso religioso di festa. (G. Nicole, *Meidias et le style fleuri dans la céramique attique*, nelle *Mémoires de l'Institut National Genevois*, vol. XX, 1908, pp. 51-155, t. I-XV).

Vasi relativi al matrimonio. — Il Brückner dedica una monografia a questa serie di vasi attici, sui quali si possono scorgere i vari momenti di un matrimonio: la entrata della sposa, l'allusione alla notte di matrimonio, gli ἐπαύλια o doni mattutini alla sposa, il ringraziamento ad Afrodite.

Il ricco materiale, su cui il Brückner esprime con novità di metodo le sue acute osservazioni, è offerto da prodotti che dallo stile severo discendono fin quasi a tutto il sec. IV. Di primaria importanza è il convincente studio del Brückner sopra i caratteristici vasi, già denominati stamni apuli o lutrofori panciuti, in cui si debbono riconoscere i γαμικοὶ λέβητες donati alla sposa dopo la notte nuziale e adorni di rappresentazioni allusive sempre al matrimonio, ma essenzialmente agli stessi ἐπαύλια. Il Brückner segue questa forma di vaso sino allo stile del Dipylon e ne studia la decorazione ornamentale e figurativa.

Le figure alate che ricorrono su questi vasi danno agio al Brückner di scoprire nelle molte lekythoi con figure alate, pure dei vasetti donati in occasione di matrimonii, e nella figura alata riconosce originariamente Eos, personaggio allusivo al momento in cui questi doni erano portati alla sposa.

Nei numerosi vasetti, ariballi e pissidi di stile fiorito, con la cerchia di Afrodite riconosce pure il Brückner sagacemente vasetti relativi al matrimonio e riferentisi all'ultimo atto del matrimonio stesso, al ringraziamento ad Afrodite. (Brückner, *Athenische Hochzeitsgeschenke*, nelle *Athenische Mitteilungen*, vol. XXXII, 1907, pp. 79-122, tav. V-IX).

Vaso da Kertsch — Il Pharmakowsky, dando breve notizia sui frutti degli scavi nella necropoli di Panticapeo (Kertsch), descrive e pubblica, mediante piccole zincografie, un magnifico vaso di forma panciuta con anse verticali e coperchio a bottone a forma di vasetto (*lekane* pel Pharmakowski, ma più propriamente γαμικός λέβης) del pieno secolo IV. Detto vaso, che può essere ritenuto come uno dei migliori esemplari della classe di vasi denominata di Kertsch dal Furtwaengler, offre la scena di una sposa seduta cui donzelle portano, insieme ad Eroti, utensili e oggetti come ἐπαύλια. Lo schema della rappresentanza si riallaccia a vasi anteriori (esempio: *Monumenti dell'Instituto*, v. X, t. 34, 2) o contemporanei, assai intirizziti nel disegno, ma qui è avvivato da squisitezza di stile, da novità di motivi e da varietà di azione. (PHARMAKOWSKI, *Archäologische Anzeiger*, 1907, p. 134 e seg., fig. 3-7).

Vasi italioti figurati. — Interessanti sono alcuni vasi editi con dottrina da M. Iatta. Una *kelebe* (t. I) ed una idria (t. II) da Ceglie del Campo sarebbero esempi di quella primitiva ceramica apula figurata di cui il più noto vaso è l'anfora di Fineo riprodotta dal Reichhold ed illustrata dal Furtwaengler (*Griechische Vasenmalerei*, t. 60, 2). Esatta è l'ammessa posteriorità di tali due vasi rispetto all'idria di Midia (*Gr. Vasenmal.*, t. 8), non esatta mi pare invece la determinazione cronologica per essi vasi dedotta, il decennio 430-420, per me troppo alta.

La parte nobile della *kelebe* ha una scena rara che collima col racconto di Apollodoro (II, 5, 9, 7 e seg.): Eracle, una figura dal profilo stranamente semitico, tiene pacifiche trattative con l'Amazzone Ippolita. Sull'idria invece sono Elena e Paride.

L'oinochoe pubblicata nella fig. 5 non mi sembra da doversi porre tra la produzione italiota d'imitazione, come lo Iatta vorrebbe; essa oinochoe si schiera accanto alle altre oinochoai

attiche con figure dionisiache, di cui esempi insigni ci sono offerti dalle due oinochoai di Atene (Collignon-Couve, *Catalogue*, n. 1282 e 1283), dalla oinochoe Warren (*Strena Helbigiana*, t. 3), da quella di Oxford (*Journal of Hell. Studies*, 1905, t. I).

I frammenti ruvestini con scena dell'inferno sono assai importanti (t. III); per lo stile essi non si allontanano dalla nota anfora canosina di Monaco (*Gr. Vasenmal.*, t. 10) e però non possono essere anteriori alla fine del IV secolo o al principio del susseguente. Ma essi frammenti si distaccano da tutte le altre rappresentazioni italiote degl'inferi. Il centro della scena è occupato da Orfeo citareggiante e verso di lui tutte le figure rivolgono lo sguardo. Lo Iatta nota questa unità di contenuto, come da lui è notata la ispirazione essenzialmente orfica di questa pittura vasculare, ispirazione pure ad altri vasi comune, ma qui più manifesta.

Un frammento pure ruvestino della collezione Iatta è nella figura 10 ed ha una interessantissima rappresentazione. Un Erote è sulla groppa di un centauro sì da richiamare alla mente i centauri di Aristea e Papia. E la importanza di questo frammento, per lo studio della genesi di tal motivo nell'arte, è stata in chiara luce posta dallo Iatta. (*Monumenti dei Lincei*, v. XVI, 1907; M. Iatta, *Vasi dipinti dell'Italia meridionale*, pp. 493-532, t. I-III).

Negli ultimi fascicoli del *Dictionnaire des antiquités* di Daremberg, Saglio e Pottier sono da notare i seguenti articoli: *Prochous* (Karo), p. 661; *Psykter* (Karo), p. 750 e seg.: il Karo distingue tre forme di psykter nella ceramica del VI e del V secolo, la prima calcidica di anfora a doppia parete con foro, la seconda assai usata con gl'insigni esemplari di Eufronio e del Museo di Villa Giulia, la terza nota da un esemplare solo di Monaco di stile severo. *Pyxis* (Pottier), p. 794 e seg.: le forme di pissidi nella ceramica greca si potrebbero osservare dallo stile geometrico all'età alessandrina. *Rhyton* (Pottier), pp. 865-868: fin dall'età preellenica si avrebbero imitazioni in argilla di κέρατα; ma la vera fioritura di protomi animalesche nei *rhyton* si avrebbe a partire dai secoli VII e VI.

Pericle Ducati.

EPIGRAFIA GRECA.

Generalia.

Sono state pubblicate le *Inscriptiones Thessaliae*, parte II del volume IX delle *Inscriptiones Grecae*, ed. Otto Kern, indices composuit F. Hiller de Gaertringen. Berlino, 1908. Ne riparleremo in altro bollettino. Procedono alacremente i lavori per la riedizione delle iscrizioni ateniesi posteuclidee, curata dal Kirchner.

E. Bourguet e A. J. Reinach pubblicano in Rev. des Ét. gr. XXI, 1908, pp. 153-217 il *Bulletin Épigraphique* consecutivo a quello pubblicato dal secondo di questi autori nell'anno precedente. Esso è minutissimo e diligentissimo, sicchè spesso ci ha reso servigi preziosi. Non va però oltre le pubblicazioni del 1907.

Wilhelm Larfeld col suo volume: *Handbuch der griechischen Epigraphik. Erster Band: Einleitungs und- Hilfsdisziplinen. Die nicht-attischen Inschriften*. Leipzig, R. Reisland, 1907, in-8°, VIII, p. 604, con 4 tavole, completa il suo manuale di epigrafia greca, il secondo volume del quale: *Die attischen Inschriften* era stato pubblicato precedentemente nel 1902. Questo manuale è destinato più che ai principianti, agli studiosi già iniziati nella epigrafia, e a costoro renderà ottimi servigi. Essi vi troveranno una raccolta di materiali mirabile per mole e per ordine. Lo spoglio delle principali raccolte epigrafiche è coscienzioso sino allo scrupolo, la bibliografia completa. La distribuzione della materia è in tre parti: I. Introduzione, pp. 1-171: essa è consecrata alla storia dell'epigrafia greca: riguarda le raccolte anteriori ai *corpora* del XIX secolo, e i loro autori; la storia delle

società di dotti che hanno incoraggiato gli studi epigrafici, delle grandi esplorazioni, dell'opera dei vari Istituti. II. Parte generale (pp. 172-315): essa contiene ciò che riguarda l'uso delle iscrizioni presso i greci, l'incisione dei testi, i vari generi di monumenti epigrafici, le norme cui deve soddisfare la loro pubblicazione, la critica e l'interpretazione dei testi. III. Parte speciale (pp. 316-571): essa si compone di due capitoli: Alfabeto e Formulario delle iscrizioni greche non attiche. Quanto all'alfabeto l'autore prende le mosse dai sistemi grafici della scrittura premicenea e micenea, studia poi la scrittura sillabica cipriota, la scrittura alfabetica greco-fenicia, esamina tutti gli elementi dell'alfabeto, e discorre della formazione, della diffusione e della fortuna degli alfabeti particolari: segue un utile inventario dei monumenti epigrafici arcaici (VII-V secolo), degli alfabeti d'Asia minore, del gruppo insulare, dell'Attica e del N. E. del Peloponneso e del gruppo occidentale; il capitolo termina con una esposizione completa delle nozioni relative alle abbreviazioni, legature, segni di lettura e singolarità diverse. Quanto al formulario delle iscrizioni esso è ordinato secondo le divisioni correnti del materiale epigrafico. (1. Formule generali. 2. Atti pubblici: *a*) trattati: *b*) leggi; *c*) decreti; *d*) editti e lettere. 3. Iscrizioni onorarie, de dicatorie, sepolcrali. 4. Atti di contabilità e cataloghi. 5. Iscrizioni di diritto privato. 6. Iscrizioni di carattere letterario). Tutta questa parte contiene raggruppati moltissimi materiali, onde ne agevolerà di molto agli studiosi lo spoglio. Il volume termina con un ottimo indice.

Grecia.

ACAIA.

A. Χρ. Χατζῆς pubblica in Ἐφημ. Ἀρχ. 1908, col. 95-102 (*Ἱεροὶ νόμοι ἐξ Ἀχαίας*) due frammenti di leggi sacre, dei quali il secondo è insignificante, il primo invece è abbastanza interessante. Vieta alle donne, che partecipino alla festa in onore di Demetra, l'uso di ori che superino il peso di un obolo, di vesti multicolori, di porpora, di cosmetici, e (abbastanza strano) il suono del flauto.

ATENE.

L. Bizard e P. Russell pubblicano in *Bull. de Corr. Hell.*, 1907, p. 425, n. 17, un decreto ateniese rinvenuto in Delo in onore dei sacerdoti di Delo, che erano in carica sotto l'arcontato di Faidrias verso il 150 a. C.

Ad. Wilhelm comunica in *Jahrehefte d. Oesterr. Inst.*, X, 1907, pp. 36-40 (*Inschrift aus Athen*) di avere ritrovato la pietra del frammento I. G. II, 971 circa (appartiene alla lista dei vincitori alle Dionisie) pubblicato dal Köhler col solo sussidio di una copia del Pittakis, assai infedele e negligente, e lo ripubblica con suoi supplementi. Nella prima colonna si ricostruisce il nome dell'arconte Aristocrate 399/8, e quello dell'attore tragico che vinse l'anno precedente Νικόστρατος. La seconda colonna nomina come poeta comico vincitore nel 387 Araro, il figlio di Aristofane. Nella terza colonna importa sopra a tutto la lettura del nome dell'arconte Ippodamas (375/4), come principio della lista di un nuovo anno, lettura alla quale era già arrivato E. Reisch.

Le *Urk. dram. Aufführ.* di A. Wilhelm hanno dato luogo a numerosi studi che per l'indole loro non vanno qui esaminati. Basterà annunciarli: P. Foucart in *Journal des Savants*, 1907, 468, 545, 590; Hiller v. Gaertringen, *Klio*, 1907, 142-143; H. Schenkl, *Berl. Philol. Wochenschr.*, 1907, 445-448; 862-863; E. Reisch, *Zeitschrift. für Oesterr. Gymn.*, 1907, 289-315; E. Capps. *Am. Journ. Philol.*, 1907, pp. 82-90 e 178-190.

W. N. Bates in *Am. Journ. of Arch.*, XI, 1907, pp. 307-314 (*New Inscriptions from the Asclepieum at Athens*) pubblica 4 iscrizioni incise su di una stessa base di marmo prove-

niente dall'Asclepieio. La prima contiene una dedica ad Asclepio della quale è autore Kallias di Euonymon, e risale al IV secolo; la seconda un'altra dedica di cui sono autori Apollodoros di Sypalettos e Lysandrides di Pelekes, il padre del quale Lysanias figura in una lista di efebi del 282; la terza contiene la datazione della dedica precedente [ἐφ'ἱ]ερείως [Φιλίο]υ Φαληρ[έως] (costui fu sacerdote di Asclepio nel 224/3 o nel 211/o). La quarta contiene una dedica del popolo, per ordine del dio, al λειτουργός Menandros (I secolo a. C.).

A. Wilhelm in *Iahreshefte d. Oester. Inst.*, 1907, X, pp. 32-35 (*Beschluss der Athener aus dem Iahre 338/7 v. Chr.*) scopre che alla stessa stela alla quale appartiene l' i. pubblicata da E. Drerup in *Musée Belge*, IX, 390, appartiene il frammento *I. G.*, II, 122 e un altro piccolo frammento. Ripubblica così l'intera iscrizione, che risulta essere un decreto di prossenia dell'anno 388/7 in onore di Drakontides e di Hegesias di Andro. Nel frammento *I. G.*, II, 122 non si può supplire, come vorrebbe W. S. Ferguson, *The Athenian secretaries*, p. 39, Φίλιππος 'Αντιφ [ίλου Εἰτεαῖος] ἐγραμμάτευεν, perchè questo demotico in *I. G.*, II, 130 non va riferito al nome del segretario, ma al nome del proponente.

W. S. Ferguson in *Klio*, VII, 1907, pp. 213-240 (*Researches in Athenian and Delian Documents*) nota al par. 1° (p. 213) che dei sacerdoti dell' Artemis (che sembra essere stata adorata sotto i due vocaboli di Kallista e di Soteira all'uscita del Dipylon) i tre che ci sono conosciuti pel 237/6, 236/5 e 235/4 appartengono alla tribù, alla quale spetta per l'anno seguente il segretariato e il sacerdozio di Asclepio: così uno stesso cittadino potrà occupare ogni anno un nuovo sacerdozio. Al par. 3 (p. 221) fissa delle date per arconti finora male localizzati: 159/8 Aristaichmos, 144/3 Meton, 141/o Dionysos, 121/o Xenon, 111/o Sosikrates, 108/7 Eracleides, 94/3 Demochares.

W. Crönert in *Jahreshefte d. Oesterr. Inst.*, X, 1907, 146, vuole che *I. G.*, II, 3107 sia l'epitafio dell'etera epicurea Hedeia di Cizico; forse il Thespis di Laodicea di *I. G.*, II, 3131 è anche lui il noto epicureo.

Robinson in *American Journal of Philology*, XXVIII, 1907, 425, n. 3, avvalendosi dell'autopsia della pietra della iscrizione per la sistemazione dei tripodi del Kynosarges (cfr. *Ausonia*, I, 147), ne pubblica una copia più precisa, che risolve in guisa sorprendente alcune difficoltà della prima lettura. H. Lattermann in *Mitteil. Ath. Inst.*, XXXIII, 1908, pp. 75-80 (*Noch einmal zur Bauinschrift aus Athen*) fa nuovi emendamenti ed osservazioni.

W. S. Ferguson in *Class. Philol.*, 1907, 365, discute varii punti del decreto di Phaidros (*I. G.*, II, 311), e ristabilisce così la lista degli arconti: 294/3 Olympiodoros, 293/2 Charinos, 292/1 Philippos, 291/o Kimon, 290/89 Diokles.

Lo stesso A. in *Classical Philology*, II, 1907, pp. 405-6. (*Notes on Greek Inscriptions, II. Theophilos of Pergamon*) nota che colle due iscrizioni *I. G.*, II, 5, 451 b. in onore di un figlio di [Θεοφίλ]ου e di un Θεόφιλος va avvicinata l' i. n. 334 di Dittenberger., *Or. Inscr.*, contenente una dedica del popolo Pergameno, in onore di un 'Απολλωνίδης Θεοφίλου. Applicando la legge di Ferguson, data probabile di *I. G.*, II, 5, 451-B, è il 154/3, e di conseguenza l'i. pergamena scende al regno di Attalo III. Sicchè l'acme di Apollonide, figlio di Teofilo va posta nel 135 circa; quella di Teofilo nel 168 circa e quella del padre di questo nel 200 circa.

W. Bannier in *Rh. Museum*, 63, 1908, pagine 423-444 (*Die Beziehungen der aelteren attischen Uebergabe und Rechnungsurkunden zu einander*) studia in prosecuzione della sua memoria, pubblicata or sono due anni nello stesso

periodico (v. *Ausonia*, I, 147), le influenze che si sono esercitate scambievolmente, circa i modi di redazione, tra i documenti ateniesi di uscita e quelli di inventario. Le conclusioni principali alle quali egli perviene sono (cfr. p. 443): gli inventari di Atena hanno influenzato i registri d'uscita a partire dalla Ol. 88, 3; gli inventari degli altri dèi mostrano più stretta parentela coi rendiconti della costruzione di statue che cogli inventari di Atena; i documenti della guerra di Samo imitano i più antichi rendiconti per statue; i documenti dell'Eretteo mostrano maggiore parentela coi rendiconti per statue, che con quelli per costruzioni, ed insieme stanno sotto l'influenza dei registri di spese, al che ora si può riportare senza esitazione la loro distribuzione per pritanie; gli atti dei poleti ricordano quelli dell'Eretteo e i registri di spese. I documenti Eleusini mostrano una parentela superficiale con quelli ateniesi; gli inventari del IV secolo offrono una miscela di forme diverse del V; i documenti della costruzione del muro di Conone sono indipendenti dai documenti relativi a costruzioni cronologicamente precedenti.

C. Cichorius in *Hermes* 63, 1908, pp. 197-223 (*Panaitios und die attische Stoikerinschrift*) illustra la i. *I. G.*, II, 953, già trattata dal Crönert in *Sitz. ber. Berl. Ak.*, 1904, p. 471 seg. Mentre il Crönert poneva l'arcontato di Lysiades, all'anno del quale appartiene la lista dei ieropoii contenuta nella iscrizione, nel 152/1, il Cichorius lo sposta al 139/8. I due personaggi romani Σπόριος e Λεύκιος, che figurano alle l. 36 e 33, debbono essere Sp. Mummius, fratello di Lucio, e L. Metellus, i quali, come è noto, fecero parte della famosa ambascieria che, sotto la guida di Scipione il giovane, fu spedita dal Senato in Oriente qualche anno dopo la terza punica, e fu accompagnata da Panaitios. Il viaggio durò dal 140 alla fine del 139 o al principio del 138. Quando costoro si trovarono in Atene furon celebrate le

Πτολεμαῖα, per cui la iscrizione ci dà la lista degli ἱεροποιοί, e appunto per ciò la festa fu più solenne. Alla luce della nuova datazione studia il Cichorius con grande acutezza ed erudizione i nomi della lista, proponendo varie identificazioni, le più importanti delle quali sono quella di Posidonio, di Aristarco e di Apollodoro, menzionati vicini alla fine della lista, con Posidonio ἀναγνωστής di Aristarco, con Apollodoro scolaro, e con Aristarco figlio omonimo del medesimo; e quelle di Ἀντίπατρος Πειραιεύς della l. 39 col celebre poeta epigrammatico Antipatro di Sidone. Di questo il Cichorius studia l'epigramma, *Anthol.*, VII, 241, dimostrando che il Tolemeo in morte del quale esso fu scritto deve essere un Tolemeo figlio di Tolemeo VI Filometore e di Cleopatra, e che più precisamente l'epigramma fu scritto nel 153 o 150. Congettura poi, senza pretendere di dimostrarlo, che l'ordine col quale si seguono i nomi della lista sia l'ordine di età dei personaggi relativi, e si sofferma a considerare con compiacenza quanti ammaestramenti verrebbero da ciò relativamente alla storia, specie della filosofia. Da un passo dell'*Index Stoicorum* di Ercolano, vorrebbe, diversamente dal Crönert, indurre che Panaitios si trovava al seguito di Scipione nella III punica, e che alla fine di essa prendesse parte con Polibio a quella spedizione di ricognizione lungo la costa N. O. dell'Africa che è ricordata da Plinio, *N. H.*, V. 9.

DELFI.

H. Pomtow continua in *Klio*, 1907, pp. 395-446 e 1908 pp. 73-120 e 186-205 i suoi *Studien zur Weihgeschenke und Topographie von Delphi*, cominciati in *Mitteil. Ath. Inst.*, 1906, 437-564 (v. *Ausonia*, 1907, p. 59). Dal primo degli articoli citati notiamo: l'A. fissa al 369/8 la costruzione dell'emiciclo dei re d'Argo; sopra i muri della nicchia quadrata, che segue immediatamente questo emiciclo all'Ov. vi sono 16 testi

inediti, oltre gli otto già pubblicati. Degli inediti il più antico risale al IV secolo (arconte Eucrito, 324), il più recente è del 220 circa. Questa nicchia è forse un'offerta dei Beoti verso il 345. L'A. poi classifica i decreti incisi sulla base degli Etoli; gli arconti Damochares e Teuteles, Ainesidas, Aischriondas, Aristoxenos appartengono alla metà del III secolo, poichè i due primi non possono risalire oltre il 270, e i tre ultimi non possono discendere oltre il 240; Archidamos si deve porre tra questi due gruppi. A p. 442 seg. pubblica due dediche di strategi etoli; a p. 443 un frammento di un catalogo di case appartenenti ad Etoli e donate al dio forse da M. Acilio.

Dagli articoli del 1908 notiamo:

L'iscrizione 'Αργεῖοι ἀνέθεν τἀπόλλονι pubblicata dall'Homolle in *Bull. de Corr. Hell.*, 21, 301, va considerata quale iscrizione dedicatoria non degli epigoni, come finora generalmente si riteneva, ma del gruppo dei sette contro Tebe, come ha riconosciuto assai recentemente il Bulle. (Il gruppo dei sette, scolpito da Ipatodoro e Aristogitone, fu dedicato secondo Pausania, X, 10, 3 seg. in occasione della vittoria di Oinoe, la quale non va collocata nella guerra di Corinto, ma nel 456). A p. 204 seg. è pubblicata una iscrizione che contiene un rinnovamento di prossenia per un Ὑπατόδωρος Μίκκου Θηβαῖος sotto l'arcontato di Herakleides, circa cioè il 228 a. C.; l'A. pensa cosa possibile che in questo personaggio si debba vedere un discendente dello scultore Hypatodoros della metà del V sec.

A. D. Keramopoullos in 'Εφημ. 'Αρχ. 1907, pp. 91-104, ricostruisce la base dell'*ex voto* rappresentante la contesa del tripode, consacrato dai Focesi. Su una lunghezza di 7 metri e 63 cm., si legge in lettere del IV secolo Φωκε[ῖς] 'Απόλλωνι [ἀνέθ]ηκαν δ[εκάταν. Sulla base durante la guerra sacra furono iscritti dei decreti che vennero poi martellati, e nell'86 un decreto pel Focese Dion di Daulis.

A. Nikitsky in *Journ. du Ministère de l'Instruction publique*, 1906, p. 155, presenta una nuova ricostruzione della iscrizione, che Pomtow nel 1887 copiò dal muro della terrazza (*Fleckeisens Jahrb.*, 1896, 760) e considerò come una lettera di Perseo a Delfi. Si tratta invece di un decreto di Delfi diretto contro il re di Macedonia; la restituzione è stata di molto agevolata dalla grande somiglianza che la parte conservata di questo testo mostra colle famose rimostranze presentate al senato da Eumene II nel 172 (Liv., 42, 11-14), e che ricompaiono parte nel discorso tenuto a Perseo dall'ambasciatore C. Marcio alla vigilia della dichiarazione di guerra, parte in quello di Callicrate al «Panaetolicum». Il decreto deve essere posteriore all'estate del 172, e più particolarmente deve collocarsi nella campagna diplomatica in cui i Romani durante l'inverno 172/1 tentarono coalizzare la Grecia contro la Macedonia. Esso appare redatto sul modello di una nota collettiva di Roma e di Pergamo enumerante i torti di Perseo (cfr. *Rev. des Ét. gr.*, 1908, p. 178).

LARISA.

W. Crönert in *Beibl. a Jahreshefte d. Oesterr. Inst.*, X, 1907, col. 39-40, (*Zur Namenliste der Synoikismusurkunde von Larisa*) propone nelle liste dei nomi che accompagnano le famose lettere di Filippo V agli abitanti di Larissa, alcune correzioni e dilucidazioni per alcuni nomi rari.

PAGAI.

A. Wilhelm in *Jahreshefte d. Oesterr. Inst.*, X, 1907, p. 17-32 ripubblica il decreto di Pagai in onore di Sotele, figlio di Callinico, edito già dal Dittenberger in *I. G.*, VII, 190. Egli si vale dell'autopsia dei due frammenti e dell'avere scoperto che alla medesima iscrizione un altro ne appartiene, da lui rinvenuto nel Museo Nazionale di Atene. Sotele è onorato per le liberalità, di cui ha dato magnifica

prova, quando fu designato ([καθεστ]αμένος l. 11) [ὑπό τῶν] συνέδρων ad una carica, della quale disgraziatamente il titolo è andato perduto, e quando poi entrò in ufficio. Ciò avvenne ...]ω καί ὀγδοηκοστῷ ἔτ[ει la quale numerazione deve riportarsi alla èra provinciale della Macedonia, che comincia col 148, piuttosto che alla così detta èra achea che dovrebbe cominciare col 147 o col 146, e sulla cui esistenza dopo le osservazioni di Th. Reinach (*Bull. de Corr. Hell.*, 28, 13) si deve dubitare. Quando la Grecia fu soggiogata da Roma, le fu applicata l'èra Macedone. L'anno che ci riguarda (81-89 di questa èra) deve dunque essere uno della serie 67-59 a. C. Le benemerenze principali di Sotele sono oltre i banchetti un antisto di 500 dramme, con rinuncia agli interessi, per uno scopo non ben determinato (forse relativo alla annona, l. 13 seg.) l'aver fatto eseguire durante la festa delle Soterie (forse in onore di Artemide) una πυρρίχα, che finora spesso era stata soppressa per mancanza di fondi, e nell'averne assicurata l'esecuzione anche per l'avvenire con una fondazione di 1200 dramme (l. 14 seg., l. 27 seg).

SPARTA.

H. J. W. Tillyard nel t. XII (1905-6) dell'*Annual of the British School at Athens* pubblica le iscrizioni rinvenute negli scavi intrapresi nella primavera del 1906 dalla Scuola Britannica in Atene e studia quelle già pubblicate. Sono raggruppate a seconda che provengono *a*) dal santuario di Arthemis Orthia sulla riva destra dell'Eurota; *b*) dal grande altare bagnato dall'Eurota che bisogna forse identificare con quello che si elevava nel temenos di Licurgo; *c*) dalla fortezza elevata presso il teatro senza dubbio nel III sec. d. C.; *d*) da altri luoghi. Notiamo: *a*) P. 353, 2 rilievi in calcare rappresentanti un cavallo, sotto uno dei quali si legge in caratteri bustrofedici del principio del VI secolo l'i.: Ἐπανίδας τᾶι

Παρθένοι ἀνέθεκε Ϝορθ(εί)α[ι. P. 359 seg.: alle stele già conosciute contenenti dediche ad Orthia di giovani vincitori dei diversi concorsi, se ne aggiungono 48 dei primi due secoli d. C. I concorsi sono designati così: τὸ παιδικὸν μῶαν, o: τὸ παιδικὸν κελῆαν, o: τὸ παιδικὸν καθθηρατόριον. I giovanetti a 10 anni vengono divisi in squadre il cui capo è detto βοαγός, a 12 anni prendono, pare, il nome di παῖδες, e i capi quello di πρατόπαις. *c*) P. 441 decreto di prossenia in favore di Karneades, figlio di Aiglanor di Cirene e dei suoi discendenti, del tempo in cui Sparta fece parte della lega Achea (188-4). P. 446: legge relativa ai giuochi detti Leonideia, probabilmente dell'epoca di Nerva. Tra le altre disposizioni di amministrazione e di polizia, è stabilito che i nomofilachi e gli atloteti debbono curare che la panegiri abbia luogo ogni anno dal 16 Higrianos al principio del Jacintio, nel quale periodo gli affari dovranno essere sospesi; l'appalto dei giuochi è concesso a una banca che dovrà depositare una cauzione di 30,000 denari; sono comminate multe in casi di certe infrazioni. A questi stessi giuochi si riferisce la fine di un'altra iscrizione pubblicata a pag. 452: i concorrenti dovranno sedersi al posto loro assegnato dai commissari dei giuochi, in caso di rifiuto saranno puniti con una multa di 5 denari. Il concorso ginnico avrà luogo ogni anno conformemente alla legge 27; i nomi dei vincitori saranno incisi nel ginnasio e conservati negli archivi pubblici. Conformemente alla legge sarà distribuito l'olio a tutti gli iscritti. La legge è contrassegnata dalla firma di 16 magistrati, del γραμματεὺς βουλᾶς, di 3 efori, di 4 nomofilachi. *d*) P. 456: basi delle statue di Vespasiano, Adriano, Settimio Severo, M. Annio Floriano. P. 463: dedica di Apollonio ὑπηρετήσας καλῶς καὶ πιστῶς e dell'*oinochoos* Leontas al loro padrone Metrodoro di Apollonio, che fu mandato con P. Alkastos in Pannonia a salutare L. Cesare, senza dubbio il figlio adottivo di

Adriano, e poi ambasciatore a Roma per informare Antonino περί τῶν πρὸς Ἐλευθερολάκωνας.

Macedonia.

FILIPPI.

C. Fredrich in *Mitteil. Ath. Inst.*, 1908, XXXIII, p. 39-46 (*Aus Philippi und Umgebung*) segnala delle correzioni che per la sua autopsia si possono fare ad alcuni testi epigrafici latini e greci, di poco conto, già pubblicati.

Tracia.

BIZYE.

Dawkins e Hasluck in *Annual of the British School at Athens,* XII (1905-1906) pubblicano 7 iscrizioni inedite, tra cui notiamo una dedica ad Apollo di un Apollonio στρατη[γὸς τ]ῶν περὶ Ἀγχ[ιάλη]ν τόπων sotto un re Rhoimetalkes, che sembra il III, che regnò dal 31 al 46; e una dedica di Romani ad un re Kotys, figlio di re Rheskouporis, che deve essere il Kotys I, del quale veniamo così a guadagnare il nome del padre.

COSTANTINOPOLI.

Th. Wiegand in *Mitteil. Ath. Inst.*, XXXIII, 1908, p. 145-149 pubblica 11 iscrizioni, le più sepolcrali Cristiane.

Mesia-Dacia.

CALLATIS.

E. Ritterling in *Jahreshefte d. Oesterr. Inst.*, X, 1907, p. 307-311 (*Zu zwei griech. Inschriften röm. Verwaltungsbeamten*, II) integra molto acutamente l'i. onoraria di Callatis pubblicata in *Arch. epigr. Mitt.*, XIX, 108, n. 63, e intuisce che essa va riferita a L. Minucius Natalis Quadronius, personaggio ben conosciuto

del tempo di Adriano. Ottime osservazioni sul *cursus honorum* del medesimo.

NICOPOLIS AD ISTRUM.

G. Seure pubblica in *Rev. Archéol*, 1907, t. X, p. 413 e 428 (*Nicopolis ad Istrum, Étude historique et épigraphique*) un piccolo *corpus* delle i. di questa città fondata da Traiano nel 115 (Nikiup presso il confluente della Rositza e dell' Yantra). Notiamo: n. 1-9; dediche a L. Elio Cesare, figlio di Adriano, a L. Elio Vero, il futuro imperatore, a Commodo e al fratello Annio Vero; costruzione di un θερμοπερίπατος nel 184, inaugurato dal legato di Tracia, Julius Castus, e dal procuratore Cl. Censorino; 3 dediche a Giulia Donna; base di una statua di Gordiano, col nome del legato (forse il futuro Decio) martellato. N. 12, epitaffio di un ἱπποίατρος.

Russia meridionale.

PANTICAPAEUM.

B. Pharmakowsky in *Arch. Anzeiger* allo *Jahrbuch des Inst.*, XXII, 1907, p. 126 seg. e XXIII, 1908, p. 164 seg. riferisce sovra la esplorazione della necropoli di questa città, diretta da W. Skorpil. Il più importante trovamento è una placchetta di *defixio* in piombo, incisa sulle due faccie. La formula è κατορύσσω seguito da una lista di nomi (notevole κατορύσσω Ξενομένην καὶ τὰ ἔργα Ξενομένους). Seguono alcune stele funerarie con iscrizione, alcune del V e del IV sec. a. C.; altre più tarde.

Isole.

AMORGO.

Il fascicolo XII, 7 delle *I. G.* (*Inscriptiones Amorgi et insularum vicinarum*, ed. J. Delamarre) comprende 520 iscrizioni, delle quali 186 inedite. Notiamo:

Arcesine: N. 19, principio di un decreto onorario del III secolo, in favore di Glaucon di Nasso. N. 25, principio di una deliberazione di cui notevole la formula ἔδοξε τοῖς ἰοῦσιν εἰς Ἰτώνια, cfr. n. 34. N. 35, decreto frammentario del II sec. a. C. in onore di un benefattore che si è mostrato molto generoso in occasione di una festa consecrata ad Atena e a Zeus e nelle Itonie. N. 40, decreto in onore di un cittadino, che, incaricato di compere di grano, vi ha proceduto per ben due volte a sue spese. N. 120. i. funeraria che presenta curiose forme dialettali del tempo di M. Aurelio.

Minoa: N. 220, legge sacra frammentaria del tempio di Apollo Delio. N. 226, decreto di prossenia in favore di un κωμῳδός, Nicophon di Mileto, che ha fatto rappresentare tre drammi in tre giorni.

Egiale: N. 390, decreto in onore di un benefattore che ha offerto un banchetto pubblico N. 390, decreto in onore di una benefattrice. N. 403, 408, 410, condoglianze ufficiali ai figli di un benefattore. Di gran lunga più importante tra tutte è il n. 515, grande stela trasportata da Egiale ad Atene nel 1907 e pubblicata contemporaneamente da Hiller v. Gaertringen e Ziebarth in Ἐφημ. ἀρχ. 1907, 190. Un'altra pubblicazione del testo con accurata traduzione di R. Dareste è apparsa in *Rev. de Philol.*, 32, 1908, p. 149-157. Si tratta di una legge relativa a una fondazione, che in 134 l. dà disposizioni circa l'uso di 2000 dramme, donate da Kritolaos, figlio di Alkimedon, per commemorare con sacrifici, banchetti e giuochi l'eroizzazione del figlio Aleximachos. L. 9-39: il capitale di 2000 dramme sarà posto a interesse, prestando 200 dramme per ciascuna a dieci persone al 10 % che daranno per ipoteca dei terreni non inferiori al valore di 2000 dramme. Il capitale non sarà rimborsabile; gli interessi dovranno essere pagati nel mese di Apaturion: in caso di morosità sarà imposta una multa della metà in più, e l'esazione sarà

effettuata colla forza. L. 40-74: regolamento della δημοθοινία. I pritani eleggeranno due epimeleti, che abbiano passato i 30 anni; questi col denaro incassato nel mese di Apaturion procederanno alla compera di un bove, lo condurranno in processione dal pritaneo sino alla casa di Callistrato e qui lo sacrificheranno. Avrà luogo un banchetto nel ginnasio, preparato e presieduto dagli epimeleti, e ad esso assisteranno tutti, cittadini e abitanti. Vi saranno servite le carni del bove (κρέα ὀλομελῆ) e il μελίκρατον: acqua, fiori, profumi, triclini, saranno preparati *gratis* nel ginnasio, gli efebi riceveranno una mina di carne di porco, e a ciascun cittadino saranno distribuiti 9 metreti di vino, e una choenix di frumento. L. 75-107: regolamento dell'ἀγών: alla luna nuova dello stesso mese gli epimeleti sgozzeranno un agnello dinanzi alla statua elevata da Kritolao al figlio Aleximachos e depositeranno 4 semiekti di frumento: questi saranno i premi dei concorsi che il giorno dopo avranno luogo tra i παῖδες e tra gli ἄνδρες; del pancrazio sarà sempre proclamato vincitore Aleximachos. Questi giuochi saranno seguiti da una lampadoforia. Prima dell'agone gli epimeleti faranno il rendiconto delle spese ai pritani e al ginnasiarco, e giureranno di non aver commesso nessuno storno di fondi. I commissari uscenti nomineranno i loro successori, e i pritani in esercizio sacrificheranno una capra con una somma che riceveranno dai ταμίαι. L. 105-134. Altre misure pel caso in cui il debitore venda la terra sulla quale è ipotecato il suo debito; in tal caso il compratore è obbligato lui a pagare gli interessi. È proibito assolutamente di usare il denaro ad altro scopo. L'atto dovrà essere trascritto e inserito εἰς τὰς δέλτους, οὗ οἱ [νόμοι ε]ἰσὶν ἀναγ[εγ]ραμ[μ]ένοι.

CEO.

P. Graindor, in *Musée Belge*, 1907, p. 98, pubblica due frammenti conservati nel Museo di Atene, appartenenti a decreti di Kartaia

del principio del III secolo, il primo in onore di un prosseno Philiscos di Cassandrea, il secondo in onore del commissario di Filadelfo, Philotheros di Melo, incaricato dal re di ottenere il ricupero delle somme prestate all'isola dalla banca di Delo. A p. 104 l'A. nota che il framm. 570 A di I. G. XII, 5, si riferisce non a Demetrio I, ma a Demetrio II, protettore della confederazione delle Cicladi dal 237 al 230.

COO.

R. Herzog in *Archiv f. Rel. Wiss.*, 1907, 401, pubblica un'iscrizione proveniente dagli scavi dell'Asklepieion, della metà del III sec. a. C., contenente delle disposizioni che vengono inserite ἐν τοῖς ἱεροῖς νόμοις περὶ τᾶν τᾶς Δάμματρος ἁγνειᾶν καὶ τῶν καθαρμῶν. Vi sono delle clausole nelle quali è vietato alla sacerdotessa, che deve appartenere alle chiliastys Πολλωνδᾶν, di prender parte a banchetti funerarii, di entrare in monumenti sepolcrali o in case nelle quali si sia verificato nello spazio dei tre giorni precedenti un qualche caso di nascita o di morte, di toccare carne d'animali morti di malattia o di inanizione o di soffocamento. Essa inoltre deve vigilare perchè non sia introdotto nel santuario nessuno strumento e nessuna arme di ferro, senza purificazione precedente. Non deve praticare altri sacrifici che quello pel quale il fuoco, che consuma la vittima, è spento con libazioni di latte e di miele. Seguono altre disposizioni relative alla espulsione dei cadaveri dal recinto sacro, e alle conseguenti purificazioni.

CRETA.

Gortina. — G. De Sanctis pubblica nel vol. XVIII dei *Mon. Ant. pubbl. dall'Accad. dei Lincei* varie iscrizioni. Precede le altre (col. 240 e seg.) la iscrizione dello Heroon scoperto nel Pythion, illustrato da L. Savignoni (ivi, col. 234 e seg.). Una singolarità di questa iscrizione è che vi ricorrono undici nomi di cosmi: la sua data-

zione probabile è tra la fine del III secolo e la prima metà del II. Da col. 297 a col. 318 sono pubblicate le altre iscrizioni del Pythion, alle quali l'editore premette una introduzione sovra la disposizione dei vari blocchi coperti di epigrafi, che formavano i quattro pilastri sorgenti negli intercolunni a destra e a sinistra dell'ingresso del Pythion, e sovra la cronologia delle iscrizioni arcaiche cretesi. Scarta l'ipotesi del Comparetti che prima della moneta eginetica fosse in uso nell'isola quella euboica, che alla dramma di questa misura fosse identificata l'antica unità, il lebete, e che, dopo l'introduzione della valuta eginetica, il nome di lebete rimanesse alla dramma euboica. Crede invece che, appena introdotta la moneta, venisse stabilito un rapporto tra il lebete e la dramma eginetica, facendo corrispondere l'una all'altro. Ne segue che le iscrizioni dell'epoca più arcaica sieno, in parte almeno, contemporanee all'uso della valuta eginetica nell'isola, e poichè le più antiche monete cretesi non sono anteriori al 500 circa, i caratteri più arcaici si debbono essere adoperati a Gortina almeno fino alla seconda metà del VI secolo, e quella trasformazione dell'alfabeto che appare nella grande iscrizione non può essere di molto anteriore alla metà del V. I numeri 1-12 contengono frammenti arcaici con l'alfabeto della più antica età: quanto al contenuto solo questo si può dire che alcuni appartengono ad iscrizioni nelle quali si doveva trattare di multe. Il n. 16 contiene un frammento appartenente a quello stesso trattato di Eumene con alcune città cretesi, il cui principio fu già pubblicato dallo Halbherr (=Dittenberger, *Syll.*[2], 288), e il senso ne sembra che i Cretesi si obblighino a mandare ad Eumene soccorsi con duci, i quali, in caso di insubordinazione agli ordini del re, saranno rinviati a Creta e ivi puniti. Il n. 17 contiene il frammento di un trattato tra due città (forse Gortina e Cnosso dietro l'intromissione di qualche terzo come Eumene II o Tolemeo VI Filo-

metore), in cui è la strana disposizione che la preda guadagnata in comune deve essere di quello tra i due popoli, che ha iniziato la spedizione: spetta come gli altri trattati dei pilastri del Pythion al II secolo, e forse alla prima metà di esso. Il n. 22 (communicato dal Paribeni) contiene un'epigrafe in onore di Caracalla da porsi tra il 213 e il 217. Da colonna 319 a col. 332 sono pubblicate le iscrizioni rinvenute nella località detta Μαυρόπαπα, ove sorgeva un'antica basilica cristiana. Il n. 23 contiene quattro notazioni di prossenia (una per un Tolemeo d'Alessandria, fratello di Tolemeo stratego di Cipro, il quale è probabilmente quello ricordato in Dittenberger, *Or. Inscr.*, 117 e Pol., XXVII, 13, governatore di Cipro, sembra tra il 181 e il 169/8) scolpite su una pietra, sulla quale era stata incisa un'iscrizione bustrofedica, poi erasa: di essa però rimane un piccolo tratto: è nell'alfabeto della grande iscrizione e contiene norme relative ai diritti di creditori ipotecarii. Il n. 24 contiene due notazioni di prossenia per cittadini romani, scolpite su una pietra nella quale a sinistra è incisa una più antica iscrizione, che è stata abrasa a destra. Contiene questa un decreto della seconda metà del secolo IV o della prima del III, nel quale si conferisce la libertà piuttosto che ad alcuni individui, sembra, ad una classe intera di persone (i μνωῖται) e si lanciano imprecazioni contro chi violasse questa disposizione. Il n. 26*c* contiene una notazione di prossenia per un C. Lutatius Crispus στρατιώτης Πτολεμαικός, che è forse uno dei gregari del piccolo corpo lasciato da A. Gabinio in Egitto nel 55 a. C. Il n. 31 contiene i residui dei nomi di una Berenice e di un Tolemeo, che sono probabilmente Berenice figlia di Tolemeo III, e Tolemeo Filopatore: si tratta forse di una dedica fatta a loro favore dal padre Tolemeo III. Il n. 35*b* contiene una lista di giorni che la città di Gortina dovrà festeggiare con mezzi lasciatile per testamento da Flavio Xenione; delle solennità alcune si riferiscono a ricorrenze festeggiate dalla famiglia di Xenione, altre a ricorrenze solennizzate in onore di Roma e della famiglia imperiale: tali il natale di Roma, il genetliaco di Commodo, di Lucio Vero, di Lucilla e il giorno della κράτησις di M. Aurelio. Il n. 59 contiene una iscrizione di manomissione della prima metà circa del II secolo a. C.

R. Paribeni pubblica nello stesso fascicolo (col. 181-190) parecchie altre iscrizioni di Gortina, tra le quali notevoli il n. 9, che è una dedica posta in onore dell'imperatore Massimiano da un Μᾶρκος Αὐρήλιος Βύζης governatore di Creta (ἡγεμὼν τῆς Κρήτης). Lo stesso personaggio è autore della dedica a Galerio già pubblicata dallo Halbherr in *Am. Journal of Arch.*, 1898, p. 85. Le due iscrizioni vanno poste tra il 292 e il 305.

Kamilari. L'iscrizione n. 12, pubblicata dal Paribeni (ivi, col. 190), che contiene una dedica ad Artemide, dà modo di appurare l'ubicazione di un santuario di Artemide, che doveva sorgere appunto ove oggi è la chiesetta della Panaghia.

Ini. La iscrizione n. 13 pubblicata dal Paribeni (ivi, col. 191 seg.) contiene i resti di due decreti, di cui alcune frasi hanno qualche analogia con frasi usate nei decreti cretesi dell'asilia di Teo. Notevole nel primo di questi decreti alla l. 3 la menzione dello ἱερὸν τᾶς Θελφούσας, che deve essere la ninfa Thelpusa dalla quale, secondo Paus., VIII, 25, 2 avea preso nome la città di Thelpusa in Arcadia. Il secondo decreto riguarda il rinnovamento di un trattato; è notevole alla lin. 5 la menzione πόλις Ἀρκάδων, la quale tenta a porre il controverso sito di Arcades presso Ini.

Il n. 14 (ivi, col. 195 seg.) contiene i resti di un atto del quale sfugge il contenuto, ma che doveva essere importante a giudicare dai molti nomi di magistrati usati per la datazione,

tra cui quello del proconsole alla l. 3, che è un ignoto L. Silius.

Lyttos. A questa città e al suo territorio appartengono le iscrizioni pubblicate dal Paribeni (ivi, n. 16-26, col. 198-205). Tra esse la più importante è il n. 22, in cui la città di Lyttos e suoi alleati rinnovano nel mese Artemisio del 249 a. C. col re Antioco II [τὴν πρ]ουπάρχουσαν αὐτῷ τε καὶ τῷ πατρὶ φιλίαν καὶ συμμαχίαν.

DELO.

P. Russell, in *Bull. de Corr. Hell*, XXXI, 1907, p. 334-373, pubblica varie iscrizioni, che, ritrovate molto tempo fa, erano state trasportate nel Museo di Mikonos e solamente da poco tempo sono state riportate al luogo di provenienza. La più parte sono inedite. Notiamo: n. 1, dedica di un sacerdote di Afrodite, in base della quale si può stabilire il sincronismo tra l'arconte Lenaios e l'epimelete Xenon. Per varie ragioni nasce il .sospetto che l'arconte Ateniese non entrasse in carica contemporaneamente coll'epimelete e il sacerdote di Serapide, ma qualche tempo prima. N. 2: dedica degli Ateniesi ad un L. Calpurnio Pisone στρατηγὸς ἀνθύπατος (console dell'anno 1 a. C., proconsole d'Asia sei o sette anni più tardi, già conosciuto per alcune iscrizioni di Pergamo e di Stratonicea). È importante notare come il titolo στρατηγὸς ἀνθύπατος esistesse ancora al principio dell' epoca imperiale, contrariamente all' idea del Foucart (*Rev. de Philol.*, XXIII, 1899, p. 260 seg.), che lo faceva disparire con Silla. N. 3: decreto dei nesioti per Sostrato, l'architetto del Faro; appartiene alla prima metà del regno di Tolemeo Filadelfo e deve essere anteriore a quello di Nicuria. I grandi onori che vengono decretati a Sostrato (tra cui una corona aurea di 3000 drachme, da esser proclamata [τοῖς] πρώτοις Πτολεμαιείοις) dimostrano che egli non fu solamente abile ingegnere, ma che

giuocò una parte politica importante presso Tolemeo Filadelfo, e si trovò così implicato nella storia delle Cicladi. N. 4 e 5: decreti di prossenia in onore di Χαιρίτης Πολυμήδους Μυρρινούσιος, e di Καλλίας Καλλίππου Θοραιεύς; debbono essere dell'epoca amfizionica, della seconda metà cioè del IV secolo. N. 6: id., in onore di Nikomachos Ateniese, che deve essere lo stesso ricordato come poeta comico in *Bull. de Corr. Hell*, VII, p. 13, nella prima metà del III secolo. N. 7: id., in onore di Eraclito di Calcedone, ἀναγνώσεις τῷ θεῷ ποιούμενος. N. 8 e 9: id., in onore di abitanti di Cartaia, il primo dei quali è proposto da Τηλέμνηστος 'Αριστείδου, onde l'editore (p. 355) riprende la questione dei due personaggi di questo nome, e dal suo studio, vigoroso di argomentazioni cronologiche e paleografiche, risulta che i decreti, pei quali è possibile una verifica vanno attribuiti ad un Telemnestos, la cui carriera politica si estende tra la fine del III secolo e il principio del II. N. 10: id., in onore di 'Αριστείδης Τηλεμνήστου, che forse è il padre di Τηλέμνηστος 'Αριστείδου. Seguono alcuni complementi e correzioni ai decreti pubblicati nel 1904 e nel 1905: *Bull. de Corr. Hell.*, XXVIII, p. 108, n. 2, completa, IV, p, 321 e XXVIII, p. 281, n. 9 completa, XXVIII, p. 138, n. 34: ivi il titolare non va letto 'Ηρόστρατος ma 'Ηγέστρατος. Il ravvicinamento di queste due iscrizioni è fatto anche dal Wilhelm in *Hermes*, 1907, p. 330-333. Nel decreto sono esentati i beni che Hegestratos potrà possedere a Delo o a Renea da qualsiasi sequestro da parte (l. 14 seg.) μηδὲ τῶν πρὸς τὴμ πόλιν σ[υν]ηλλαχότων, μηδὲ ἐάν τις [ὕσ]τερον συναλλάξηι. Infine a p. 372 è pubblicato un decreto in onore di un Ateniese, proposto da Μνήσαλκος Τελεσαρχίδου, che forse è il proponente stesso del decreto in onore del re Filocle, *Bull. de Corr. Hell.*, IV, p. 321.

Ivi a p. 374-377 M. Holleaux pubblica il decreto che risulta dal congiungimento della

iscrizione pubblicata nello stesso periodico XXIX, 1905, p. 201, n. 65, con un frammento rinvenuto dall'Homolle nel 1885, e descritto nel « Rapport » del 1887. In esso una città straniera, della quale purtroppo non è possibile l'identificazione, onora un Μνήσαλκος Delio, suo prosseno perchè in un momento di carestia ha trovato modo di far giungere in città due carichi di grano, che invece erano stati sequestrati in Delo da debitori, ed ha inoltre prestato denaro a buone condizioni.

M. Holleaux nel suo rapporto sui lavori della scuola d'Atene nel 1906 (*Compt. rend. de l'Ac. des Inscr.*, 1907, 335-371 dà l'indicazione di alcuni testi importanti: notiamo la dedica del grande portico al nord del Temenos, di re Antigono Gonata; e una iscrizione della fine del IV secolo: Τριτοπάτωρ Πυρρακιδῶν.

L. Bizard e P. Russell pubblicano in *Bull. de Corr. Hell.*, 1907, p. 421-470 altre iscrizioni venute alla luce negli scavi eseguiti a spese del duca De Loubat. Notiamo: n. 10: decreto di rinnovamento di prossenia. N. 17: decreto attico (v. sotto Atene). N. 18: frammento assai mutilo che permette di affermare che l'isola ebbe relazioni (oltre che con la compagnia degli artisti Dionisiaci della Ionia e dell'Ellesponto) con la compagnia degli artisti Dionisiaci dell'Istmo e di Nemea. N. 20: dedica in onore di un Alessandro di Filippo, che forse è Alessandro Magno, fatta però, ad ogni modo, vario tempo dopo la morte di lui. N. 22: Καρύστιος Ἀσβήλου consacra un *ex voto* a Dioniso πᾶσι χορηγήσας καὶ νικήσας, cioè avendo istruito (certo in occasione delle Dionisie) tutti i cori (quello dei fanciulli come quelli degli attori tragici e degli attori comici), e avendo quindi preso parte a tutti i concorsi di coregi, e avendo in tutti trionfato. N. 26: dedica ad Apollo di una statua dell'ateniese Menodoro, figlio di Gneo, che era stato vincitore nei quattro grandi giuochi della Grecia. Su di un'altra placca sono incise quattro file di nove

corone ciascuna, delle quali le ultime quattro ricordano onori accordati dagli Ateniesi, dai Rodii, dai Tebani, e da un re di Cappadocia, Ariarate (forse il V), tutte le altre invece ricordano vittorie riportate da Menodoro, e registrano il nome dei vari concorsi e delle feste relative. N. 27: dedica di efebi sotto l'arcontato di [Σωσι]κράτου, che gli editori, contrariamente alle idee del Ferguson e del Kirchner, sarebbero proclivi ad assegnare al 135/4 o 134/3. N. 29: dedica che ci fa conoscere l'arconte Menedemo, il quale viene con grande probabilità a collocarsi tra la fine del II e il principio del I secolo a. C. N. 30: dedica latino-greca del *laconicum* offerto agli Italici dai liberti di L. Orbio. N. 32: dedica di dieci Competaliasti (forse del principio del I secolo), nove dei quali appaiono liberti o schiavi di Romani; uno, schiavo o liberto di un greco. N. 33: dedica degli Apolloniasti. N. 35*b*: dedica della città di Laodicea in Fenicia ad onore di Antioco VIII Gripo, datata col 110/9, per avere ottenuto da questo sovrano l'ἀσυλία, N. 35*a*-48: varie dediche del collegio dei Βηρύτιοι (Ποσειδωνιασταί), o di suoi membri (cfr. S. Reinach, in *Bull. de Corr. Hell.*, VII, p. 467). Seguono n. 49-51: dediche di personaggi greci ignorati; n. 52-58: dediche in onore di personaggi romani; n. 59-67: dediche a divinità diverse; n. 68-71: cataloghi dei quali va notato il primo, che contiene assai probabilmente i nomi dei contribuenti al ristauro dell'agora degli Italici, subito dopo il sacco dell'88 a. C. (le somme variano da 600 a 50 dramme; tra i sottoscrittori figurano greci di Asia, cittadini di Chio, di Salamina di Cipro, di Cnido, di Sidone, di Tiro, di Atene, di Delo, Italici e molti Romani); n. 72-74 e n. 75-79: iscrizioni funerarie e diverse, insignificanti.

F. Dürrbach, in *Bull. de Corr. Hell.*, 1907, p. 208-227 (Ἀντιγόνεια Δημητρίεια) riporta decisamente al 306 l'istituzione delle Demetrieia, che vengono stabilite sul modello delle pree-

sistenti Antigoneia nel decreto dei nesioti, da lui stesso pubblicato in *Bull. de Corr. Hell.*, 1904, p. 93 seg. In quell'anno dunque Demetrio Poliorceta fu associato nel culto del padre, in onore del quale erano state istituite le Antigoneia, verso il 314. Ne risulta che l'Amfizionia delle Cicladi si riformò quando per opera di Antigono fu posta fine alla dominazione d'Atene su Delo, e che cioè la confederazione dei nesioti fu fondata prima di quanto si ammetteva sin qui.

William Scott Ferguson, in *Klio*, VII, 1907, p. 213-240 (*Researches in Athenian and Delian Documents*), stabilisce al § 2, p. 215, che si può accertare che fra i vari sacerdoti posti da Atene nei tempi di Delo tra il 167 e l'88 a. C., per quelli dei grandi dèi, di Serapide e di Afrodite valeva questo sistema che la stessa tribù la quale in un determinato anno forniva il primo di questi sacerdoti, nell'anno successivo doveva fornire il secondo, e in quello successivo ancora il terzo. Scoperto questo sistema, l'autore può assegnare alle loro date rispettive i sacerdoti conosciuti per questi culti tra il 161 e l'89/8. Al § 4, p. 226, constata, sulla base delle dediche e dei monumenti, che sulle due rive dell'Inopo esistevano due recinti consacrati alle divinità straniere. Il primo conteneva un *naos* di Serapis-Isis-Anubis, dedicato dagli Ateniesi nel 135/4, uno di Anubis, inaugurato nel 130/29, uno di Isis (128/7) e uno di Adad e Atargatis (elevato nello stesso anno da Achaios di Jerapoli, donato da lui ad Atene e amministrato da un sacerdote nominato annualmente dal sinodo degli Ierapolitani), uno di Afrodite Agne (127/6), uno di Isis Nemesis (inaugurato nel 110/9 dal sacerdote di Serapide in nome degli Ateniesi e del re Nicomede II, e a spese di quest'ultimo). Il secondo conteneva, per lo meno, un Eracleio anteriore al 159/8, un Kabirion anteriore al 141/40, un *naos* di Poseidon Asios, elevato nel 101/0. Al § 5, p. 230, l'A. data approssimativamente dieci sacerdoti di Serapide che egli non aveva potuto datare in una sua precedente memoria. La lista di questi sacerdoti termina col 110/9, e fu compilata in quest'anno, a partire dal quale termina la rotazione delle tribù per i sacerdoti di Afrodite: questa poi cessa anche pei sacerdoti di Serapide, ma non prima del 103/2. Al § 6, p. 234, sulla scorta dei prescritti dei decreti e delle dediche, appura che la cleruchia ateniese stabilita a Delo nel 167 coi suoi epimeleti, la sua assemblea e il suo consiglio, si dissolvette nel 131/0, quando la rivolta degli schiavi, che scoppiò nell'isola in correlazione colla grande rivolta di Sicilia, e con quelle di Roma, di Atene e di Asia (v. Diod., XXXIV, 2), diede modo agli altri coloni e ai Romani, sempre più ricchi e numerosi, di introdursi nell'assemblea in concorrenza coi cleruchi ateniesi. Sorge così la formula Ἀθηναίων οἱ κατοικοῦντες ἐν Δήλωι καὶ οἱ ἔμποροι καὶ οἱ ναύκληροι καὶ Ῥωμαίων καί τῶν ἄλλων ξένων οἱ παρεπιδημοῦντες ἐν Δήλῳ, alla quale, a partire dal 118/7, subentra Ἀθηναίων καί Ῥωμαίων καί τῶν ἄλλων ξένων οἱ παρεπιδημοῦντες ἐν Δήλῳ, Ἀθηναίων καὶ Ῥωμαίων καὶ τῶν ἄλλων Ἑλλήνων οἱ κατοικοῦντες καὶ παρεπιδημοῦντες ἐν Δήλῳ. Dopo l'invasione di Mitridate (88) si ha la formula « Italici et Graeci qui Delei negotiantur »; solamente quando l'isola fu restituita dai Romani ad Atene, si ritrova la formula Ὁ δῆμος Ἀθηναίων καὶ οἱ κατοικοῦντες τὴν νῆσον.

A. Mommsen, in *Philol.*, 1907, p. 433-458 « Apollon auf Delos », studia il culto di Apollo in Delo sulla base delle fonti così letterarie come epigrafiche. Notevole specialmente la dimostrazione di questo che le Delie del 7 Targelione stabilite dagli Ateniesi nel 426 furono sostituite dalle Apollonie del mese Hiéros nel tempo dell'indipendenza dell'isola (305-167), e vennero poi reintegrate nel 167.

W. S. Ferguson in *Classical Philology*, II, 1907, pp. 401-405 (*Notes on Greek Inscriptions.*

I. Ariarathes I and Queen Nysa) sostiene che l'Ariarate il quale figura come ἐπιμελητὴς ἐμπορίου nell'i. di Delo pubblicata dal Dürrbach in *Bull. de Corr. Hell.*, XXIX, p. 227, e databile al 130 c. (cfr. Kirchner in *Zeitschr. f. Numism.* XXI, 1898, p. 84 segg. e 92 segg.), non può essere nè l'Ariarate VI nè il V. Il primo nel 130 circa sarebbe stato troppo giovane (morì nel 111, ma non pare sposasse prima del 116, e *parvulus* lo dice nel 130 Giust., XXXVII. 1, 2). Il secondo fu in Atene solo nel 178, mentre, poichè l'epimelete di Delo dovette essere un Ariarate principe, ma non re, avrebbe potuto rivestire quella carica solo dal 166 al 164 (Delo fu assegnata ad Atene nel 166, e Ariarate V salì al trono nel 163): è improbabile che gli Ateniesi lo nominassero, mentre era assente da Atene ed inoltre in quegli anni era necessaria la presenza di lui nel regno del padre. Non resta che pensare che l'Ariarate dell'iscrizione di Delo sia un altro figlio di Ariarate V, il maggiore forse. Il matrimonio di Ariarate V con Nisa (vedi Dittenberger, *Or. Inscr.*, 352) vuole essere collocato circa il 152. (Nisa probabilmente è la figlia di Farnace del Ponto, che nel 171 a. C. sposò Nisa, nipote di Antioco il Grande), l'Ariarate dell'i. di Delo sarebbe nato nel 151 e la sua epimeleia va posta nel 132/1. Figlia di Ariarate V fu forse anche quella Nisa, che sposò Nicomede III, e fu madre di Nicomede IV (che alla sua volta sposò Nisa figlia di Ariarate VI).

J. Sundwall invece in *Klio*, 1907, 455 seg. vuole che l' Ἀριαράθης ἐμπορίου ἐπιμελητής, vada identificato con l' Ἀριαράθης Ἀττάλου (Συπαλήττιος) che appare in una lista di pitaisti nel 128/7 (*Bull. Corr. Hell.*, 30, 200). Egli non sarebbe dunque il figlio di Ariarate V, ma un figlio che Attalo II avrebbe avuto da Stratonice (sorella di Ariarate V), poco dopo il suo avvento al trono nel 159. Per non creare competitori al figlio che Stratonice avrebbe avuto da Eumene II (il futuro Attalo III), Attalo II avrebbe fatto allevare in Atene questo Ariarate.

EGINA.

E. Pfuhl in *Arch. Anz.* dello *Jahrb. d. Inst.* 1907, 129, pubblica una stela di Ξενοκλῆς Φιλο..... Μυσός, che è senza dubbio un soldato o un funzionario del tempo della dominazione attalica.

EUBEA.

Calcide: A. Wilhelm in *Iahreshefte d. Oesterr. Inst.*, 1907, 30, ritorna sull'iscrizione dei tecniti da lui pubblicata in *Bull. de Corr. Hell.*, XVI, 92: in principio deve essere registrato oltre il nome dell' ἡγεμόν, quello del sacerdote di Dioniso. Lo scultore Zoilos è forse lo Zoilos menzionato in una iscrizione di Delo della fine del secondo sec. a. C.

Aedepsos. G. A, Papabasileiou pubblica in Ἐφημ. ἀρχ. 1907, 11-18 alcune iscrizioni trovate anteriormente nelle terme: notiamo le basi di Adriano e di Settimio Severo elevate dal δῆμος Ἑστιαίων: un epitafio metrico di un Diogenianos Νεικομηδεύς, che, dopo molti viaggi in mare è morto ad Aedepsos.

IMBRO.

C. Fredrich in *Mitteil Ath. Inst*,, XXXIII, 1908, pp. 90-95 ripubblica 18 iscrizioni bizantine.

LEMNO.

E. Nachmanson in *Mitteil. Ath. Inst.*, XXXIII, 1908, pp. 47-64 (*Die vorgriechischen Inschriften von Lemnos*) espone i risultati della revisione del testo delle due famose iscrizioni pregreche di Lemno, revisione che finalmente è stata possibile, dopo che il sig. B. Apostolides ha fatto generosamente dono della stela da lui acquistata al Museo Nazionale di Atene, ove ora figura nella sala dei trovamenti di Argo (v. anche nello stesso periodico, pp. 65-74, G. Karo (*Die ' Tyrsenische ' Stele von Lemnos*»).

Lindo. Blinkenberg e Kinch pubblicano in *Bull. de l'Acad. de Danemark*, 1907, 21-47, il quarto rapporto sulla esplorazione archeologica di Rodi (fondazione Carlsberg; cfr. HILLER V. GAERTRINGEN in *Berl. Philol. Wochenschr.*, 1907, 758-760). Sulla poppa di una diere scolpita, di grandezza quasi naturale, e che serviva di zoccolo ad una statua, forse simile alla Vittoria di Samotracia, si è trovata incisa una i. dedicatoria, in cui è detto che essa è stata elevata in onore di Hagesandros Mikionos. Sono annunciate varie altre scoperte epigrafiche tra cui quella di un decreto del I sec. a. C. contenente la storia leggendaria della fondazione del tempio, il resoconto delle diverse apparizioni della dea, e la lista dei benefattori del tempio.

TENO.

P. Graindor pubblica in *Musée Belge*, 1907, 1-10 varie iscrizioni, per lo più decreti di prossenia ed elogi. Il n. 20 contiene frammenti di documenti relativi al diritto di asilo del Poseidonion emananti da Gortina e Tylissos di Creta (fine del III secolo). Notevoli anche alcune dediche, ed alcune iscrizioni funerarie, e alcune correzioni e supplementi a decreti già pubblicati.

Lo stesso autore ivi, p. 107, pubblica una dedica a Serapide e Iside di alcuni Rodii, che hanno combattuto sotto l'arconte Deinokles e il trierarco Timoxnos verso il 180. Seguono due frammenti di stele che riferiscono le liberalità fatte da arconti e da stefanefori in occasione dell'erezione di loro statue.

W. Crönert in *Beibl.* a *Jahreshefte d. Oesterr. Inst.*, X, 1907, col. 41 e 42, propone alcuni nuovi supplementi all'epigramma che P. Graindor trovò in Teno inciso su di una meridiana fatta su modello di Andronikos Kyrrhestes, e pubblicò in *Musée Belge*, X, (1906), p. 359.

Asia Minore.

EFESO.

R. Heberdey pubblica in *Beibl.* a *Jahreshefte d. Oesterr. Inst.*, X, 1907, col. 68 segg., due iscrizioni incise sulle due superficî esterne del pilastro d'angolo S. E. del portico dorico, recentemente scoperto negli scavi di Efeso, estendentesi per una lunghezza di m. 150 dalla porta di Mitridate all'angolo meridionale del teatro. L'i. A. contiene un brano della parte centrale di un atto che disgraziatamente non si può datare con precisione. Si tratta di istruzioni date a magistrati relativamente alla amministrazione della giustizia. L'i. B. contiene la chiusa di un rescritto del III anno dell'imp. bizantino Tiberio, con datazione composta in latino e meccanicamente trascritta.

E. Ritterling in *Iahreshefte d. oest. Arch. Inst.*, v. X, 1907, p. 299 (*Zu Zwei griechischen Inschriften römischer Verwaltungsbeamten*) pubblica una iscrizione dedicatoria in onore di Ti. Iulius Celsus Polemaeanus, contenente il suo *cursus honorum*. Essa permette di attribuire allo stesso personaggio l'i. di Sardi, Le Bas III, 727 (Waddington, p. 206; Schmidt *Mitteil Ath. Inst.*, VI, 147 segg). Tra le varie cariche vi è quella di πρεσβευτὴς... ἐπαρχειῶν Καππαδοκίας Γαλατίας Πόντου Πισιδίας Παφλαγονίας Ἀρμενίας. L'editore dimostra che tale carica come pel caso di C. Antius Iulius Quadratus, non si deve identificare con quella di governatore, ma con una molto inferiore, che egli vuol paragonare a quella del *legatus juridicus*, che presso a poco nello stesso tempo si trova nella Spagna citeriore e poco dopo nella Britannia. Questa carica sarebbe stata istituita al tempo della riorganizzazione delle regioni dell'Eufrate compiuta da Vespasiano, che, come si sa, riunì sotto un sol governatore tutte le provincie non senatorie al Nord del Tauro. L'editore studia poi particolarmente il *cursus honorum* di Ti. Iulius Celsus Polemaeanus.

IASO.

Th. Wiegand in *Mitteil. Ath. Inst.*, XXXIII, 1908, p. 157, n. 17, pubblica un'interessante iscrizione sepolcrale bizantina del protopresbitero Hesychios con giuochetti numerici.

MILETO.

È apparso il 2° fascicolo della illustrazione degli scavi di Mileto, diretta dal Wiegand. Il titolo è *Das Rathaus von Milet*, von Hubert Knackfuss, Berlin, 1908. Vi sono pubblicate 30 iscrizioni che provengono dagli scavi del buleuterion. Noteremo: N. 1 e 2, dedica dell'edificio da parte di un Timarco e di un Eraclide ὑπὲρ βασιλέως Ἀντιόχου Ἐπιφάνους (cfr. A. J. Reinach in *Rev. des Ét. gr.*, 1908, 197, n. 1, la dedica deve collocarsi nel 166-4). N. 3, Rescritto di un propretore d'Asia, certamente G. Minucius Thermus contenente delle disposizioni circa il pagamento di un prestito pel quale l'interessato principale (l. 39 segg.) [Μάρκω]ι Κικέρ[ων]ι συντυχὼν εὐχαρίστσε [τὰ ταχ]θέντα ἐπ[ιμ]ελῶς συντηρῶν τὰ ἐπ ἐμ[οὶ μὴ δια ?] λύειν. Questo Cicerone, piuttosto che Q. Tullio Cicerone, propretore d'Asia, nel 51-58 deve essere, come è dichiarato dal supplemento proposto, l'oratore il quale, quando si recò a prendere il governo della Cilicia, che tenne nel 51-50, si fermò in Efeso. La chiusa di questo rescritto è stata rinvenuta anche in Priene (*Inschr. v. Priene*, n. 105). N. 4, frammenti di lista di sottoscrizioni dell'epoca da Augusto ad Adriano, destinata al culto imperiale; variano tra 1500 e 51 denari. N. 7, frammenti di varii decreti provenienti dal Sebasteion, che si elevava al nord del buleuterion, in onore di Epicrate figlio di Apollonio (il quale nel 76 a. C., in occasione della famosa avventura di Cesare coi pirati divenne suo ospite e ottenne la cittadinanza romana), il figlio di lui Apollonios e i tre nipoti Epicrate, Eucrate ed Apollonio, i quali tutti hanno reso

grandi servigi finanziari alla città, al tempio di Apollo e a quello di Augusto. N. 8, i. incisa sotto i piedi di una statua arcaica: [Ἀν]αξιμάνδρο in caratteri della fine del VII secolo a. C. N. 10, decreto della confederazione ionica a favore di Hippostratos di Mileto, le prime linee del quale già erano conosciute per un esemplare rinvenuto a Smirne (Dittenberger, *Syll. Inscr. Graec.*, 189). N. 11, dedica fatta circa il 200 a. C. dalle città cretesi di Asso, Gortina, Eleuterna.

MYRLA.

E. L. Hicks pubblica in *Journ. of Hell. St.*, XXVII, 1907, p. 227 seg., due iscrizioni del II sec. a. C. contenenti dediche di devoti ad Ἀσκληπιῷ, che nella prima delle due i. ha gli epiteti Ἐπιδαυρίῳ Περγαμηνῷ διώρυγα κατοικοῦντι, nella seconda quello di Δι[ω]ρυγείτῃ. Si vede che vicino o dentro il santuario scorreva un canale di acqua pura recata da un condotto (διῶρυξ).

PERGAMO.

H. Hepding pubblica in *Mitteil. Ath. Inst.*, 1907, pp. 241-377 le iscrizioni le quali sono state rinvenute negli scavi degli anni 1904 e 1905. I lavori principali di queste campagne, come espone il Dörpfeld, nello stesso periodico, sono stati: 1° Prosecuzione dello scavo della pendice meridionale della città tra la agora inferiore ed il ginnasio. 2° Ulteriore scoprimento del ginnasio. 3° Esplorazione del teatro greco dell'Acropoli. 4° Sgombro della via tra il grande altare ed il tempio di Atena. 5° Scavo dei tumuli della città bassa.

Considerevole e di notevole importanza è stata la messe delle iscrizioni. Tra i decreti notevoli i n. 4 ed 8 in onore di un cittadino altamente benemerito Διόδωρος Ἡρώιδου Πάσπαρος, al quale si riferiscono anche le dediche pubblicate sotto i n. 36-39 (pp. 313-315), e che

ora si riconosce con sicurezza dover essere il titolare dei decreti n. 256 delle *Inschriften von Pergamon* e *Mitteil. Ath. Inst.*, XXIX, 1904, p. 152 seg. (Interessante è lo stesso nome Πασπάρος, da cui deriva l'epiteto Πασπάριος per Apollo). Tutte queste iscrizioni debbono, secondo l'editore (p. 248), appartenere ai primi anni dopo la morte di Attalo III, per questa ragione principale, che nella iscrizione *Mitteil. Ath. Inst.*, XXIX, 1904, 152 seg. l. 19, 36, 47, e nel frammento n. 8 bc delle più recenti iscrizioni si vede ancora fiorente e vitale il culto degli Attalidi. Il decreto n. 4 celebra specialmente i meriti politici di Diodoro, ma è pur troppo assai guasto nelle prime linee, dalle quali certamente sarebbe stata gettata qualche luce sulle vicende dei primi anni della dominazione romana in Asia. Ma anche dal deplorevole stato attuale dell'iscrizione si può dedurre che Diodoro ha acquistato le sue benemerenze specialmente in un viaggio a Roma, nel quale è riuscito ad assicurare colla sua intercessione grandi vantaggi ai propri concittadini (cfr. n. 8 a., col. II, l. 14 seg. e 27 seg.) tra i quali si posson decifrare l'esenzione dal provvedere i quartieri di inverno alle truppe romane, (l. 8-10), e sgravi di indole tributaria (l. 11-12). Egli si è dovuto anche curare di certuni fatti prigionieri da Mitridate (l. 13: καὶ τοὺς βίους τῶν ἀνειρημένων ὑπὸ Μιθραδ[άτου], il quale, se è certa la suaccennata datazione della nostra iscrizione deve essere precisamente Mitridate Evergete, che, come è noto, aiutò i romani a domare la ribellione di Aristonico. I decreti pubblicati sotto il n. 8 celebrano le benemerenze che Diodoro si è procacciato per via della munificenza con la quale ha esercitato, dopo il ritorno dalla sua ambasciata a Roma, la ginnasiarchia. L'anno di questa, se è giusto il supplemento dell'editore a colonna I, l. 50: [γυμνασιαρχήσαντα καλῶς τῶν τε] νέων καὶ πρεσβυτέρων ἐν τοῖς ἐννεα[καιεικοστοῖς Νικηφορίοις τοῦ στ]εφανίτου ἀγῶνος, sarebbe il 127 a. C. Quando Diodoro

assunse la carica di ginnasiarco, il ginnasio dei giovani si trovava in pessime condizioni (l. 13). Diodoro restaurò il περίπατος, eresse un nuovo κονιστήριον con innanzi un'esedra marmorea (l. 19 seg.), e presso di essa collocò un bagno (l. 21 seg.). Gli onori che i concittadini nello slancio della gratitudine seppero conferirgli superano ogni misura: sono insieme onori umani e divini, (v. 8 a, col. II, l. 38, p. 262), e questi ultimi offrono notevole interesse per lo studio del culto degli evergeti.

Nel decreto n. 4 gli vengono ordinate due εἰκόνες di bronzo e di oro e un ἄγαλμα di marmo (l. 25-26, l'editore a p. 250 sostiene che per ἄγαλμα si debba intendere un'immagine destinata al culto); questo ἄγαλμα dovrà essere eretto ἐν τῶι κατασκευασθησομένωι ναῶι (l. 29), questo tempio sorgerà in un τέμενος, che sarà a lui consecrato ἐν Φιλεταιρείαι e chiamato Διοδώρειον (l. 41, cfr. l. 52; l'editore a p. 255 nota giustamente che questa Fileteria non deve essere il castello fondato da Eumene I presso l'Ida, ma o un borgo assai vicino a Pergamo, o un quartiere di Pergamo stesso); gli si conferisce inoltre il privilegio di offrire gli incensi nelle adunanze del senato e del popolo (l. 34-35); è proclamato giorno sacro l'8° del mese Apollonio perchè in esso giorno egli tornò dalla sua ambascieria a Roma (l. 36); egli è elevato ancor vivente ad ἥρως ἐπώνυμος di una file (l. 37); è costituito per lui uno speciale sacerdote (l. 38); ed il nome di questo dovrà essere registrato nei prescritti dei documenti dopo quello del sacerdote di Manio (Aquilio, l'organizzatore della provincia d'Asia; l. 39); nel decreto 8 *a* col. I l. 35 viene ordinato che in suo onore una delle οἶκοι del ginnasio sia trasformata in un'esedra e che in questa gli venga consecrato un ἄγαλμα μαρμάρινον, affinchè egli σύνθρονος ἦι τοῖς κατὰ παλ[α]ίστραν [θεοῖς (l. 44 seg.), in col. II viene ordinato che il ἱεροκῆρυξ nel pritaneo e nelle feste elevi preghiere per lui subito dopo quelle per Manio Aquilio (l. 23 seg.), che a lui spetti il privilegio

di offrire gli incensi nel pritaneo e nelle feste (l. 26 seg.), e che egli sia coronato nel teatro in tutte le feste (l. 31). Dal decreto successivo della stessa colonna (II, l. 44 seg.) si vede che Diodoro si addossò lui le spese della costruzione dell'esedra e della statua (l. 66 seg.).

Il decreto n. 10 è in onore del ginnasiarco Metrodoro, al quale tra gli altri privilegi è concessa la ἀνεπισταθμεία, cioè l'esenzione dall'acquartieramento, evidentemente di truppe romane; questo obbligo specialmente nei primi tempi della dominazione romana, ai quali risale il nostro decreto, dovea essere considerato assai grave. Al medesimo periodo risale il decreto n. 11 in onore del ginnasiarco Stratone, che assai probabilmente è il figlio di quello Stratone, στρατηγὸς τῆς Χερρονήσου καὶ τῶν κατὰ τὴν Θράκην τόπων della famosa iscrizione di Sesto, Dittenberger *Or Inscr.*, 339. Peccato che anche questo decreto sia molto frammentario, che altrimenti ci insegnerebbe certo anche esso qualche cosa sulle vicende dei primi tempi della dominazione romana. Nel fr. b-f, l. 5 è parola di πολεμικῆς περιστάσεως (cfr. l. 24-5: ἐν] τοῖς ἀναγκαιοτάτοις και[ροῖς].

Tra i rescritti interessano vari frammenti di una tavola di marmo bianco, che appartengono all'i. stessa n. 173 delle *Inschr. v. Pergamon*. Dalle loro combinazioni si ricostruiscono i resti pur troppo assai frammentari di varie lettere di Traiano e di Adriano ai νέοι e al popolo di Pergamo.

I n. 18 e 19 contengono resti degli statuti di due associazioni, il primo forse della γερουσία, il secondo forse della βουλή dei νέοι.

Tra le dediche notiamo n. 22: Π]οτοίδανι Ἀνδρομέδες. ολεϊο che per la grafia e l'ortografia appare come un'iscrizione eolica che risale per lo meno al v secolo; n. 27-31 dediche ad Adriano; n. 36-39 dediche al ginnasiarco Diodoro, la prima delle quali è certamente quella decretata nella iscrizione di Pergamo, n. 256. Va rimarcato anche il n. 115 (p. 356), iscrizione isopsefica di I. Nikodemos Nikon, che, cominciando collo storpiare in modo ridicolo i primi versi delle Fenicie di Euripide, scioglie un enfatico inno ad Elios; n. 117 e 118 i. di erme di un Attalo, rinvenute nella casa di Attalo. Si tratta di un Attalo, che è stato console *suffectus* dei romani, e l'editore lo vorrebbe identificare con Claudio Attalo Paterculiano della i. di Tralle pubblicata in *Mitteil. Ath. Inst.*, XXI, 1896, p. 112 seg., e che sembra appartenere al primo quarto del III secolo.

W. Kolbe ivi p. 415-469 (*Ephebenlisten*) pubblica numerosi cataloghi di nomi che coprivano le pareti di un tempio corinzio della terrazza inferiore del ginnasio, o che si trovano incisi in colonne o stele della stessa terrazza. È omai sicuro che dallo stesso tempio provenivano le altre liste che furon rinvenute nelle campagne del 1900 e 1901, e che dal Prott furon considerate come le liste di coloro ai quali nel 133 a. C. sarebbe stata conferita la cittadinanza pergamena conformemente al famoso decreto popolare Fränkel, *Inschr. v. Perg.*, n. 249. Alcuni dei nuovi frammenti invece sono dai prescritti contraddistinti come liste di efebi, e siccome altri risultano tali, ed insieme recano il nome della tribù o altra designazione locale, come appunto gli elenchi pubblicati dal Prott, sembra non esservi dubbio che l'idea di quest'ultimo cada inesorabilmente, e che tutte le liste debbano essere considerate come elenchi di efebi, relativi appunto alle promozioni annuali dalla categoria dei παῖδες a quella degli efebi. Solamente così si può spiegare come esse non fossero ordinate per tribù, come in alcune non appaia la tribù o l'etnico, come infine nel frammento pubblicato in *Mitteil. Ath. Inst.*, 1902, 124, 4 appaia un πάροικος Τηλεφίδος, che non potrebbe davvero essere considerato quale un cittadino derivante dalla categoria dei pareci, ma che può benissimo essere un pareco ammesso al ginnasio.

I prescritti che ci sono conservati nelle liste non hanno una forma costante ma si distin-

guono bene in serie cronologica. Lo schema del periodo regio è contenuto nella i. pubblicata in *Mitteil. Ath. Inst.*, 1904, n. 14: anno di regno del sovrano vivente, nomi dei paidonomi. Nei primi tempi della dominazione romana sottentra all'anno di regno il nome del magistrato eponimo, il pritano, che molto spesso riveste insieme un sacerdozio: permangono i nomi dei paidonomi che da quattro, quanti erano sotto i re, scendono a due. Ad una terza epoca appartengono quelle liste che dopo il nome del pritano, dànno quello dell'ἀρχιερεύς (che solo eccezionalmente è la stessa persona che il pritano), conservando sempre naturalmente i nomi dei paidonomi. L'ἀρχιερεύς è certamente l'ἀρχιερεὺς τῆς Ἀσίας, e quindi le liste che hanno questa datazione sono posteriori al 29 a C., nel quale anno Augusto concesse alla provincia d'Asia l'erezione di un tempio imperiale nella capitale Pergamo. Alcuni dei nuovi frammenti recano intestazioni di gruppo, quali Ῥωμαῖοι (n. 303), e forse, Ἀθην[αῖοι (n. 296). Le varie reliquie degli etnici sono molto interessanti per lo studio della geografia pergamena e asiatica in genere. La cosa più notevole che ci fanno conoscere queste liste, come risultò subito dalla pubblicazione delle prime, sono i nomi e il numero delle tribù pergamene. Mentre i nomi dapprima conosciuti erano 12, or son 13, e forse 14 (se al n. 296, si consenta anzichè il supplemento Ἀθην[αῖοι, l'altro Ἀθην[αΐδος). Risalgono a nomi di divinità le denominazioni Ἀπολλωνίς, Ἀσκληπιάς, oltre questo ipotetico Ἀθην[αΐς, a nomi di eroi Αἰολίς, Καδμηΐς, Μακαρίς, Πελοπίς, Τηλεφίς e forse anche Κριτωνίς; a nomi di dinasti Ἀτταλίς, Εὐμένεια e Φιλεταιρίς; a nomi geografici Εὐβοΐς e Θηβαΐς. L'editore dice che questo numero insolito di 13 o 14 si può spiegare solo supponendo che ad un primo nucleo originario di tribù altre se ne aggiungessero nel corso del tempo, e considerando che i nomi di tribù derivati da quelli di uomini debbono appartenere alle più recenti

formazioni, si ritiene autorizzato all'ipotesi che l'istituzione delle tribù in Pergamo non fu opera degli Attalidi, ma precedente. Ed egli sostiene che la si debba riportare ai Gongilidi, come che a questa richiamino i nomi Εὐβοΐς o Θηβαΐς.

P. Groebe in *Mitteil. Ath. Inst.*, XXXIII, 1908, p. 138-140 (*Römische Ehreninschriften*) identifica i titolari delle iscrizioni n. 408, 429 e 431 delle *Inschr. v. Pergamon* relativamente con M. Junins pretore urbano del 67 o il figlio di lui; con M. Caecilius Cornutus pretore urbano del 43 e col Sornatius, legato di Lucullo nella terza guerra mitridatica.

PRIENE.

Varie osservazioni e correzioni alla raccolta pubblicata da Hiller v. Gaertringen propongono M. Holleaux in *Bull. de Corr. Hell.*, 1907, 227 e 382-8 e A. Wilhelm in *Wiener Studien*, 1907, 1-24. Varie osservazioni fa P. Graindor in *Bulletin bibl.* del *Musée belge*, 1907, 126,

Siria.

Seymour de Ricci pubblica in *Rev. Archéol*, 1907, t. X, pp. 281-294 (*Inscriptions grecques et latines de Syrie copiées en 1700*), una raccolta di iscrizioni inviata dal console belga di Aleppo al dotto olandese G. Cuper (1644-1716): alcune di esse sono già pubblicate, e nessuna ha grande importanza; per lo più testi tardi sepolcrali.

Palestina.

B. W. Bacon pubblica in *Am. Journ. of Arch.*, XI, 1907, pp. 315-320 (*A new inscription from upper Galilee*) un'i. rinvenuta nel 1906 nel Nord della Palestina, non lungi dal ponte sull'Hasbani: è una pietra posta a confine del fondo di un tal Chresimianos nel 304/5.

Marissa. J. P. Peters e H. Thiersch, *Painted tombs in the Necropolis of Marissa* (Londres. Palest. Expl. Fund 1905 6) descrivono queste tombe, che sono state scoperte nel 1902 e che prima erano state descritte brevemente in *Quarterly Statement*, 1902. Son le tombe di una famiglia emigrata di Sidone, verso la metà del III secolo, con una colonia Sidonia, diretta dal capo della famiglia, Apollophanes, per 33 anni. Costrutte forse alla fine della dominazione egizia, queste tombe sono state occupate solo dopo la riconquista della Siria da parte dei Selencidi (198). Dall'una parte e dall'altra della porta della prima tomba è inciso un interessante epigramma in forma di dialogo tra una donna (la defunta) e l'amante o il marito.

Italia.

Roma. P. Gauckler pubblica in *Bull. della Comm. Arch. Com. di Roma*, 1907, pp. 45-81 (*Le bois sacré de la Nymphe Furrina et le sanctuaire des Dieux Syriens au Janicule*), varie iscrizioni ritrovate nel bosco sacro della Ninfa Furrina. Notiamo: i frammenti di un'iscrizione metrica incisa su tre blocchi di marmo (v. p. 48 seg., cfr. Chr. Huelsen, che esamina particolarmente questi stessi trovamenti in *Röm. Mitteil.*, 1907, 225-254, a p. 240); le iscrizioni dedicatorie di un altare al dio Ἀδαδός (p. 61. cfr. Huelsen, o. c., p. 230); una i. dedicatoria di un altare a Zeus Keraunios e alle Nymphae Forrinae (p. 71. cfr. Huelsen, o. c., p. 229) e una dedica di un certo Gaionas δειπνοκρίτης: δεσμὸς ὅπως κρατερὸς θῦμα θεοῖς παρ[έ]χοι, ὃν δε Γαιώνας δειπνοκριτης ἔθετο. Il grosso blocco di marmo sul quale è incisa la iscrizione è provveduto nel centro di un foro: sulla natura del monumento, di cui faceva parte, e sul significato della iscrizione vi è dissenso. Il primo editore pensa si tratti di una fontana (v. p. 55 seg.). Chr. Huelsen (o. c., p. 235 seg.) pensa ad un θησαυρός (cfr. anche Clermont Ganneau in *Comptes rend. de l'Acad des Inscr.*, 1907, p. 250-258).

Dalmazia.

Salona. Fr. Löhr in *Arch. Anzeiger* dello *Jahrbuch d. Inst.*, XXIII, 1908, col. 302, considera come il trovamento epigrafico più importante fatto nei recenti scavi dal territorio della Basilica Urbana fino alla Porta Cesarea, la scoperta di due frammenti di una stela incisa in greco, che completano un altro frammento già trovato nel 1908. Questa stela conteneva una copia del resoconto che tre ambasciatori di Issa avevan fatto in una udienza ottenuta da Cesare nel 56 a. C. in Aquileia, nella quale essi, accompagnati da un cittadino romano come segretario, aveano avanzato preghiere περὶ τῆς τε ἐλευθερίας τῶν Ἰσσαίων καὶ τῆς φιλίας τῶν Ῥωμαί]ων καὶ Ἰσσαίων. L'i. dimostra dunque che, ancora al tempo di Cesare, la lingua ufficiale in Issa era il greco.

Roma, ottobre 1908.

G. CARDINALI.

STORIA E ANTICHITÀ ROMANE.

Gli Antonini e l'ultimo storico di Roma. — Con questo titolo la Casa Teubner di Lipsia pubblica uno studio di Otto Th. Schulz (*Das Kaiserhaus der Antonine und der letzte Historiker Roms*), nel quale si analizzano le biografie dei cosidetti *Scriptores historiae Augustae* da Antonino Pio fino a Commodo e si cerca di provare che il loro materiale deriva da uno storico anonimo non mai citato come fonte nelle biografie imperiali, che scriveva in latino e che era contemporaneo di Dione Cassio. In appendice l'A. tenta la ricostruzione dell'opera storica dell'anonimo.

L'Imperatore Adriano. — Guglielmo Weber, in un volume pubblicato dalla stessa Casa Teubner (*Untersuchungen zur Geschichte des Kaisers Hadrians*), esamina, con il sussidio delle

fonti letterarie, numismatiche, epigrafiche e papirologiche, i principali problemi che presenta la storia dell'imperatore Adriano. Sono quattro capitoli nei quali vengono studiati: l'adozione, il primo anno di regno fino all'arrivo in Roma (luglio a. D. 118), e i due viaggi dell'imperatore nelle varie provincie dell'impero (a. D. 121-134). Il lavoro è un buon contributo alla storia di Adriano che aspetta ancora il suo storico.

Diarchia regia e consolare a Roma. — Articolo di G. Oberziner, nella *Rivista di storia antica*, XI, 1907, pp. 409-460. I due consoli sono i successori di due dittatori che avrebbero sostituito, dopo la tirannide di Tarquinio Superbo, i due re primitivi rappresentanti dei Titiensi e dei Ramnensi.

Per la ricostruzione dei libri perduti di T. Livio. — Articoli di P. Franzò, nella stessa *Rivista*, 1907, pp. 531-556; anno XII, pp. 101-110.

Il processo di Libone Druso. — Studio di V. Strazzulla nella stessa *Rivista*, XII, pp. 62-75.

Tito Azio Labieno. — Cenni biografici di S. La Sorsa, ibidem, pp. 91-100.

Roma alla fine del mondo antico. — Con questo titolo il rev. prof. A. Mercati pubblica la seconda edizione italiana del primo volume della *Storia di Roma e dei Papi nel medio evo* del padre H. Grisar, che abbraccia il periodo dal IV alla fine del VI secolo. Da p. 308 alla fine il traduttore ha introdotte nel testo e nelle note le correzioni e aggiunte che l'autore gli comunicò manoscritte, dimodochè questa edizione è, sotto un certo aspetto, una seconda edizione originale; il volume è arricchito di 224 illustrazioni storiche e piante, fra cui una «*forma urbis Romae aevi christiani saec. IV-VII*» a colori. Della somma importanza dell'opera, che contiene dotte osservazioni sull'arte e la civiltà romana nella loro rifioritura cristiana, è superfluo parlare, perchè ben conosciuta ed apprezzata nel mondo scientifico.

La «lex Hadriana de rudibus agris» secondo una nuova iscrizione. — Studio di A. Schulten sulla iscrizione di Ain-el Djemala, in *Klio*, 1907, pp. 188-212.

G. Veith, *Die Taktik der Kohortenlegion.* — *Ibid.*, pp. 303-334.

La guerra partica di Crasso. — Studio su questa guerra di K. Regling, *Ibid.*, pp. 357-391.

Petilius Cerialis. — Studio di N. Vulic sulla data precisa dell'invio di Cerialis in Germania, *Ibid.*, pp. 457-458.

Cristiani. — Notevole articolo di C. Callewaert sulle persecuzioni contro i Cristiani nella politica religiosa dell'impero romano, nella *Revue des Questions Historiques*, 1907[2], pp. 5-19.

Potere imperiale. — L. Bréhier studia, nella *Revue Historique*, 1907, pp. 75-79, la concezione del potere imperiale in Oriente durante i primi tre secoli dell'êra cristiana, osservando che esso porta con sè tutti i caratteri della monarchia bizantina.

Istituzioni municipali. — J. Declareuil seguita i suoi pregevoli studi sulla storia delle istituzioni municipali al tempo dell'impero romano nella *Nouv. Rev. Hist. de Droit fr. et étr.* del 1907.

Diocleziano e Costantino. — Studio di O. Seeck sulla cronologia del regno di Diocleziano e di Costantino (*Neue und alte Daten*) nel *Rh. Museum*, 62, 1907, pp. 489-535: 1° Massimiano, il 1° gennaio 294, salta improvvisamente dalla ottava potestà tribunizia alla decima; Costantino, il 29 agosto 316, salta dall'anno decimo del

suo regno al dodicesimo; 2° si difende, contro il Mommsen ed E. Schwartz, l'opinione che Costantino abbia vinto Licinio nel 324.

Scritti vari di Teodoro Mommsen. — Degli scritti vari di Teodoro Mommsen sono stati pubblicati fin qui tre volumi che contengono gli scritti giuridici: questi si rivolgono di preferenza ai romanisti veri e propri, ma anche gli storici vi troveranno studi interessanti per loro. Citiamone alcuni: *Le leggi di Salpensa e di Malaca: L'editto di Diocleziano « de pretiis rerum venalium »; Il codice Teodosiano: Il decreto di Commodo per il* saltus Burunitanus; *L'amministrazione dei beni della Chiesa sotto il papa Gregorio I: Il delitto di religione secondo il diritto romano: La condizione giuridica dell'apostolo Paolo,* ecc. Dopo la serie giuridica segue la serie storica di quegli scritti nei due volumi fin qui pubblicati (Berlin, 1906, 1908).

Il volume primo contiene trentadue scritti, indichiamone i più importanti: *La leggenda di Remo: La leggenda di Tazio: Zama: Il conflitto fra Cesare e il Senato: Il sito della battaglia di Varo: Il rendiconto di Augusto [il monumento Ancirano]: L'editto dell'imperatore Claudio sul diritto di cittadinanza degli Anauni; L'ultima lotta della repubblica romana [la rivolta di Giulio Vindice]: Le due battaglie di Betriacum dell'a. D. 69: Sulla vita di Plinio il giovane; La cronologia delle lettere di Frontone: Ezio,* ecc. Il secondo volume contiene trentasette scritti. Ecco i titoli dei più importanti: *De comitio romano, curiis Ianique templo: Privilegi militari: Sul fornice Fabiano; I fondi italici e le tavole alimentarie: Le colonie di diritto civile da Silla a Vespasiano; Le regioni italiche: Su alcuni punti della geografia del Piemonte antico: La Svizzera al tempo romano: Cirta e le colonie cirtensi: Il catologo veronese delle provincie romane: I libri coloniarium;* un frammento inedito, a quanto pare, del quarto volume della storia romana, intitolato: *Boden-und Geldwirthschaft der römischen Kaiserzeit,* ecc.

Diritto romano. — Nella collezione Binding (Leipzig, 1908), l'insigne papirologo Ludvig Mitteis ha cominciato la pubblicazione di un trattato di *Diritto privato romano fino al tempo di Diocleziano,* di cui è uscito da poco tempo il primo volume, che contiene le *nozioni fondamentali e la dottrina delle persone giuridiche.*

Un nuovo diploma militare. — Si tratta di un diploma militare rinvenuto, a quanto pare nel Tevere e pubblicato da Ch. Huelsen nelle *Mitth. des K. D. Arch. Inst.,* 1907, pp. 434-438. Il diploma appartiene al regno comune di Elagabalo e di Alessandro Severo, cioè, il periodo 10 luglio 221 - 4 marzo 222 e più precisamente ai primi giorni dell'a. 222. Si riferisce ai soldati *qui militaverunt in cohortibus praetoriis Antoninianis.* Vedilo riprodotto net *Bullettino Arch. Comunale,* 1908, p. 57 seg.

L'imperatore Decio. — Due nuovi studi si riferiscono a questo imperatore: l'uno che riguarda tutto il suo regno, di Giovanni Costa, pubblicato nel *Dizionario epigrafico di antichità romane* di E. De Ruggiero, vol. II, pp. 1479-1497; l'altro di G. Corradi, *sulle potestà tribunizie* di quell'imperatore, inserito nei *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei,* XVI, 1907, pp. 614-636.

Miscellanea Salinas. — È una raccolta di scritti archeologici, storici e filologici dedicata al prof. Antonino Salinas della R. Università di Palermo, da amici, colleghi e discepoli nel quarantesimo anniversario del suo insegnamento accademico (Palermo, 1907). Diamo qui l'indicazione degli scritti relativi alla storia e alle istituzioni romane: G. Baviera, *Urseius Ferox,* pp. 201-208 (studio sopra questo giureconsulto che visse fra i tempi di Augusto e quelli di Vespasiano); G. Beloch, *Herbita,* pp. 223-224 (studio geografico su questa antica città della Sicilia che era situata nelle vicinanze della moderna Mistretta); U. Giri, *Di una pretesa*

disfatta dei Franchi sotto Gordiano III, pp. 87-97 (La prima vittoria di Roma sui Franchi avvenne sotto il regno di Valeriano e Gallieno e probabilmente nel 256; durante il regno di Gordiano, i Franchi possono avere scorazzato la Gallia); S. Riccobono, *Tracce di diritto romano classico nelle collezioni giuridiche bizantine*, p. 153-171; N. Vulic, Castris, *come designazione del luogo d'origine*, pp. 225-226 (*Castris* significa che colui, di cui è parola, è nato durante il servizio militare del padre; ma non è indicato con ciò il luogo dove egli sia nato).

Cronologia romana. — Del libro, ora pubblicato, di P. Varese, *Cronologia romana*, vol. I[1]: *Il calendario Flaviano*, ci occuperemo nel prossimo fascicolo.

Missione di Agrippa in Oriente, nell'a. 23 a. Cr. — Articolo di David Magie nella *Classical Philology*, III, 1908, pp. 145-152.

Annibale ed Antioco III. — M. Holleaux in un breve scritto pubblicato nell'*Hermes*, 1908, pp. 296-299, dimostra che l'incontro di Annibale e di Antioco III ebbe luogo in Efeso nell'autunno dell'a. 195 a. Cr. come stabilisce Livio, XXIII, 1, 9, 5.

Teodosio I. — Nella *Realencyklopädie für prot. Th. und Kirche* (3[a] ediz.) vol. XIX, pp. 615, 621, l'articolo sopra l'imperatore Teodosio I è di V. Schultze.

Il Tuscolano nell'età classica. — Con questo titolo il nostro valente collaboratore prof. F. Grossi Gondi ha pubblicato un ottimo libro (Roma, 1908) ove studia la regione Tuscolana, che tante memorie risveglia nell'animo dello storico, del letterato e del poeta, nei riguardi storici e topografici.

Pinna. — È il titolo di ricerche di topografia e di storia pubblicate da Giovanni Colasanti (a cui dobbiamo un eccellente libro su *Fregellae*) nella biblioteca di geografia storica di Giulio Beloch, 1907.

Sanniti. — L'annuario della « Landesschule Pforta » per l'anno 1907 contiene uno studio (prima parte) del dr. Bruno Kaiser *sulla storia dei Sanniti.*

— Nel nuovo periodico: *Studi storici per l'antichità classica*, 1908, G. Beloch, con la sua consueta dottrina e sagacia, esamina i nomi dei *duci dei Sanniti nella guerra contro Roma* (Papio Brutulo, Ponzio, Gellio Egnazio e Stazio Gellio) e dimostra che sono una invenzione degli annalisti. — Che siano invece in buona parte storici, cerca di provare il De Sanctis nel suo dotto scritto sui *più antichi generali dei Sanniti* (*Rivista di filologia*, pp. 353-571).

Sidonio Apollinare. — P. Allard, l'eminente storico delle « Persecuzioni contro i Cristiani », ha cominciato a pubblicare nella *Revue des Questions Historiques* (1908, p. 24-44; 426-452) uno studio sopra Sidonio Apollinare: tratta finora della giovinezza del poeta e della sua vita durante i regni di Avito e di Maggioriano.

Genserico. — F. Martroye, autore di un libro sull'*Occidente nel periodo bizantino*, ne ha pubblicato poco tempo fa un altro intorno a *Genserico, la conquista vandala in Africa e la distruzione dell'impero d'Occidente* (Paris, 1907). L'autore apparisce bene informato delle fonti antiche e degli studi moderni; ma non però interamente. Non cita mai la cronaca di Giovanni Antiocheno e quindi ignora i particolari che questo autorevole cronografo ci narra intorno ai regni di Petronio Massimo, di Avito, di Maggioriano e di Antemio. Non conosce il frammento epigrafico portuense sul passaggio dei Vandali in Porto, da me pubblicato nel *Bullettino comunale* del 1896, p. 67 e seg.; e l'ottima monografia di G. Morosi sull'*Invito di*

Eudossia a Genserico, Firenze, 1882. Sono gravi difetti questi che scemano la bontà del libro recente del Martroye.

Criteri critici nell'indagine della storia romana. — A. De Marchi, a proposito della *Storia dei Romani*, di G. De Sanctis, sottoponendo ad un processo di revisione nei *Rendiconti del R. Ist. Lomb. di scienze e lett.*, serie II, vol. 41, 1908, p. 270-284, gli strumenti della critica nella indagine della storia romana, quali sono il mito etiologico, il mito etimologico, l'attrazione, la reduplicazione, lo sdoppiamento, l' anticipazione e la contaminazione, avverte di farne uso con maggiore prudenza, poichè essi possono sì strappare il cancro del tradizionalismo annalistico, ma anche ferire parti sane e vitali.

Anonimo Valesiano. — Dell'anonimo Valesiano, parte prima, ovvero, *Origo Costantini imperatoris* come si suole anche chiamarlo, un dotto olandese, il Westerhuis ha pubblicato il testo, che è quello del Mommsen, con un dotto commento storico (Campis, 1906), che tornerà sommamente utile agli studiosi del regno di Costantino Magno.

Lambaesis. — In una memoria eccellente inserita nel tomo 38, parte prima, delle *Memorie dell' Accademia delle Iscrizioni e Belle Lettere* (Paris, 1908), il Cagnat studia i due campi della legione III Augusta in Lambaesis. Si sa che cotesta legione, al principiar dell'impero, era stabilita in Tebessa. Più tardi, essa si trasferì in un altro campo situato, a quanto pare, nella vicinanza di Khenchela, poi verso la fine del regno Traiano, o sul principio di quello di Adriano, la legione venne ad occupare la posizione strategica di Lambaesis; ma, per dodici anni, occupò un campo provvisorio circondato da fortificazioni costruite in fretta, che scavi recenti permettono di collocare a due chilometri ad ovest del *praetorium*. Più tardi la legione si fissò nel campo definitivo che esiste ancora oggi e di cui il Cagnat presenta una minuta e diligente descrizione.

Guerre servili. — E. Ciaceri esamina criticamente la storia delle guerre servili in Sicilia nell' *Archivio storico per la Sicilia Orientale*, IV, 1907, pp. 189-222, 369-406.

Fonti storiche. — Una *descrizione della Sicilia, della Corsica e della Sardegna* è contenuta in un Codice della Biblioteca Nazionale di Napoli (C. Pascal, *Archivio St. per la Sicilia Orientale*, 1907, pp. 301-302).

— Il libro *de ceremoniis* di Costantino Porfirogenito studiato dal Bury nella *English Hist. Review*, XXII, 1907, p. 219-227; 417-429.

— *I certificati del sacrifizio durante la persecuzione di Decio.* — Studio di P. Foucart sui libelli rinvenuti nei papiri egiziani (*Journal des Savants*, 1908, pp. 179-181).

La Tavola d'Aljustrel. — I. B. Mispoulet in un libro intitolato: *Le régime des mines à l'époque romaine et au moyen-âge d'apres les tables d'Aljustrel* (Paris, 1908) studia la nuova iscrizione d'Aljustrel in Portogallo o *lex metallis dicta* tornata in luce nel 1906; la pone a raffronto con quella rinvenuta nel 1876 nella medesima località; ed esamina il regime delle miniere secondo la legislazione romana e gli statuti minerari del medio evo nella loro relazione con la iscrizione di Aljustrel del 1906. Studio pregevolissimo e sagace.

L. Cantarelli.

EPIGRAFIA ROMANA.

Frammento d'iscrizione spettante ad una grande opera pubblica. — È la lastra marmorea che porta incisi i nomi di parecchi personaggi appartenenti alla aristocrazia romana della fine del sec. III o del principio del IV dell'èra nostra,

già annunciata nel precedente *Bullettino* (vedi *Ausonia*, 1907, c. 86). Il ch. Gatti studia di nuovo l'importante frammento nel *Bull. della Comm. Arch. Comunale di Roma*, 1907, p. 115 e seg.) e riconosce l'opera pubblica costruita a spese di molti personaggi dell'aristocrazia romana, nelle terme incendiate e restituite da Elena Augusta. Queste terme debbono essere state costruite sotto Massimiano per volontaria contribuzione dei più elevati personaggi di Roma.

Nell'area annessa all'ex convento di S. Silvestro sul Quirinale è tornato in luce un cippo di travertino con iscrizione relativa ai *curatores locorum publicorum iudicandorum ex senatus consulto*, cioè, di quei magistrati straordinari che, al tempo di Augusto e di Tiberio, erano investiti dell'autorità di delimitare e tutelare la proprietà demaniale in Roma, giudicando in tutte le controversie di confini fra i privati e il demanio. A questi *curatores* si riferiscono altri cippi urbani. (Gatti, *Bull. Com.*, 1907, pp. 210-211).

Al Campo Verano si è rinvenuto un antico sarcofago con l'epitaffio di Sallustio Severiano *exceptor praefecti urbi*, cioè, stenografo incaricato di raccogliere gli atti e le sentenze del prefetto di Roma; la lapide porta la data del 21 giugno 402 (*dep. XI Kal. Iul. Cons. Arcadio V et Honorio Aug. V*). Un *exceptor praefecti praetorio* rammenta una lapide scoperta nel cimitero di Balbina, Marco e Marcelliano, fra la via Appia e la Ardeatina, e tuttora inedita, che porta la data consolare dell'anno 331. (Gatti, l. c., pp. 218-319).

Su di un cippo in travertino trovato la quinto chilometro della via Tiburtina leggesi: *L. Manlius A. F. Cor*(*nelia*) | *Canus Colonia*/ *Patricia Corduba*. *Colonia Patricia* è il nome dell'antica città di Corduba nella Spagna che prima di Cesare acquistò il diritto di colonia romana, e della quale era oriundo Lucio Manlio Cano figlio di Aulo. (Gatti, ib., p. 220),

Nella via Flaminia si è rinvenuta una stela di marmo con iscrizione relativa a Criserote, *Venetianus*, cioè, auriga della fazione Veneta, della quale è notissima la lapide nella Villa Umberto I (C. VI, 10044): *Victoria Venetianorum semper constet feliciter;* una lastra di marmo che ricorda un *C. Pupius Restitutus ex provincia Baetica, civitate Baesarensi;* la *Civitas Baesarensis* era fin qui ignota. (Gatti, *ib.*, pagine 223-225).

Dagli sterri per la sistemazione del villino Ceci proviene un cippo di travertino con cornice in cui è menzionata una *Veturia Fedra purpuraria Marianeis*, cioè, negoziante o tingitrice in porpora in un luogo che è designato col nome *Marianeis* nel sesto caso plurale. Questo nome può riferirsi, secondo il Vaglieri, alla città della Corsica *Marianae* o *Mariana*, o più probabilmente, secondo il Gatti, equivalere a *de Marianis* e denotare un luogo prossimo ai *Mariana monumenta* dell'Esquilino (*Bullettino comunale*, 1907, pp. 355-356).

Da un sepolcreto della Salaria provengono quattro iscrizioni relative ad aurighi del Circo che ivi avevano il monumento sepolcrale comune. Una di queste iscrizioni ricorda: *Hila agitator panni* | *Veneti. vix. ann. XXV* | *biga pueril. vic. VII quadr.* | *XXI. revocat. III secundas* | *XXXIX. tertias XLI.* Sono qui enumerate le vittorie che Hyla, auriga della fazione azzurra (*veneta*), morto a 25 anni, aveva ottenute nelle corse circensi. Egli riportò le prime palme 7 volte *biga puerili* (le bighe erano appunto usate dai giovanetti) e 21 con la quadriga; 3 volte fu richiamato alla corsa; ottenne le seconde palme in 39 corse, e in 41 le terze (Gatti, *ib.*, p. 357 e seg.).

Eseguendosi taluni lavori presso l'acquedotto della Claudia è tornato in luce un frammento

di una lapide posta ad onore di Iuvenzia Massima moglie di *C. Ca... Statili Severi Ha[driani leg. au]g. pr. pr. Cos.* Nei fasti non comparisce il nome di questo console, certamente suffetto; il quale probabilmente era della famiglia di T. Statilio Massimo, console ordinario nel 144 (Gatti, *ib.*, p. 361).

L'auriga Menandro. — Nel nuovo corso di porta Pinciana fu rinvenuta la seguente iscrizione pubblicata da A. W. van Buren nell'*Amer. Journal of Archaeology*, 1907, p. 179-181: *Druso Caesare [co]s.* | *C. Norbano Flacco* | *Menander C. Comini Macri* | *et C. Corneli Crispi bigarius vincit* | *ludis Mart(i) q(uos) f(ecerunt) co(nsule)s eq(uis) Basilisco Rustico* | *ludis victo-r(iae) Caesar(is) q(uos) f(ecerunt) P. Cornelius Scip(io)* | *Q. Pompeius Macer pr(aetores), eq(uis) Histro Corace.* L'iscrizione, come si vede, porta la data dell'a. D. 15; è perciò la più antica iscrizione che si conosca relativa ai ludi circensi. L'*agitator Menander* qui detto *bigarius* è ricordato anche in altre lapidi di Roma. (C. VI, 10046, 10075). Vedila riprodotta dal sottoscritto nel *Bull. Comunale*, 1908, pp. 60-62.

Iscrizioni di Minturno. — R. Laurent-Vibert e A. Piganiol pubblicano nei *Mélanges de l'École française de Rome*, XXVII (1907), p. 495-508 talune iscrizioni inedite di Minturno provenienti la maggior parte dalla torre del Garigliano; una di queste (18) ricorda l'imperatore Massenzio e conferma così l'importanza dei lavori eseguiti da cotesto imperatore sull'Appia.

L'iscrizione della colonna Traiana. — Continuano numerose le interpretazioni della iscrizione Traianea. Secondo il Sogliano (*Atti dell'Accademia di arch. di Napoli*, vol. XXVI, 1907), la colonna e la iscrizione furono poste dal Senato per attestare ai posteri che in quel luogo ove era un *mons* formato di scarico di un'altezza pari a quella della colonna, Traiano volle costruito un complesso di edifizi splendidi. Il Mau (*Mitth. d. K. Arch. Instituts*, XXII, 1907, pp. 187-197), invece, crede l'epigrafe significhi che un *mons* fu spianato per lasciarvi l'area libera agli edifizi che dovevano sorgere, *mons*, proveniente dall'antico aggere di Servio sulla cui area sorgeva la parte meridionale del Foro Traiano. Secondo O. Nazari (*Atti della R. Accademia delle scienze di Torino*, vol. 43), infine, le due ultime linee dell'iscrizione significherebbero che la colonna fu innalzata per indicare l'altezza degli edifizi ch'erano prima sul monte e sull'area demolita per far posto alle grandiose costruzioni di Traiano.

L'epigrafe dell'antico teatro di Gubbio. — Studio di S. Polizzi su questa epigrafe (che porta il numero 5820 nel vol. XI del *C. I. L.*) nella *Rivista di storia antica*, XII, p. 111-116. L'A. conclude che i lavori del teatro sarebbero stati iniziati fra il 40 e il 35 a. Cr.

Iscrizione di Lauriacum. — Nelle vicinanze di Enns, dove sorgeva l'antica Lauriacum, città del Norico, fu rinvenuto un frammento d'iscrizione incisa nel bronzo che è il seguente: *taliave qua causaet* | *arbi-trabitur quemi annorum XXXV praese* | *prehensumque est IV* | *Pii Aug. Pont. Max. Brit.*

Il Bormann, raffrontandolo con il cap. XXV della legge Salpensana, propone di supplirlo così: [*ex II viris qui in eo municipio i. d. pr. uter postea municipes incolasque... causa armatos* | *educe*]*t aliave qua causa et*[*necessitate ex eo municipio proficiscatur neque eo die in id municipium esse se rediturum*] *arbitrabitur, quem p*[*raefectum municipi ex decurionibus conscriptisque relinquere volet, non minorem quam*] *annorum XXXV praese*[*ntibus decurionibus conscriptisque non minus... facito* | *ut is... sicut hac lege cautum com*]*prehensumque est, iu*[*ret per Iovem et Divum Aug. ceterosque Divos omnes et genium Imp. Caesaris M. Aureli Antonini*] *Pii Aug. Pont. Max. Brit.* [*Max. deosque Penates*], ecc.

Tavolette magiche. — Nel *Bulletin Archéologique des Comité des Travaux Historiques*, 1906,

p. 378 e seg., l'Audollent pubblica alcune tavolette magiche di Sousse.

Iscrizione dell'Africa settentrionale. — Nella regione del Kef, furono di recente rinvenute alcune colonne miliarie appartenenti alla via romana da Cartago a Theveste del tempo di Filippo l'Arabo e di Decio.

Sulla riva destra dell'Oued-Haïdra si rinvenne un cippo funerario esagonale che contiene un carme di undici esametri e di un pentametro che merita di essere qui riprodotto:

Omnes vicisti specie, doctrina, puella(s),
Iulia cara, mihi fatis abducta paternis.
Auro nil aliut pretiosius atque cylindro,
Nil Tyrio suco formosius adque Lacone,
Marmore nil Pario splendentius adq(ue) Caris[t]io,
Nil forma melius s[eu?] pulchrius esse lic[ebit],
Lanifica nulla pot[es] con]ten]dere Arachne
Cantu sirenas Pa[n]di[o]nidasque sorores
Et specie superasti; quae sunt super omnes dicta.
Tu quae grajugeno sata es heroe parente,
Nata bis octonos letali funere rapta
Hoc sita nunc iaces Iulia Paula rogo.

Pandionidae sorores sono, come è noto, le figlie di Pandione, Procne e Filomela, che furono cangiate in usignolo e in rondinella (A. Merlin, *Bull. Archéologique*, novembre 1907, p. XIV e seg.).

Studi epigrafici per la storia degli imperatori. — A. Domaszewski studia nelle *Mitth. des K. D. A. Inst. Röm., Abt.* XXII (1907), p. 333-343: 1° una iscrizione di Terracina (pubblicata nel medesimo *Bull.*, 1906, p. 395) che ricorda il *bellum Mithridaticum* del tempo di Claudio I; 2° i *Kalatores pontificum et flaminum*: l'*iscrizione dei tibicines* (C. XIII, 1320*; VI, 2229).

Iscrizione di Timgad. — In Timgad, a mezzogiorno del Capitolium, è stata di recente scoperta una iscrizione del tempo dell'imperatore Carino e relativa al culto della dea *Celestis* (H. Frère, *Rev. archéologique*, 1907[2] p. 23).

Il collegio dei tubicines della legione III Augusta. Nelle rovine di Lambaesis nell'Africa recentemente tornò in luce una importante iscrizione nella quale si legge il regolamento del collegio dei *tubicines* della legione III augusta che il Cagnat illustra nel periodico *Klio*, 1907, p. 183-187. V. nel *Bull. Comunale* 1908, p. 65, la interpretazione di talune sigle difficilissime proposta dal sottoscritto.

L. CANTARELLI.

MITI E RELIGIONI.

ROMA E IMPERO ROMANO.

La lupa coi gemelli in bronzo del Museo capitolino è riconosciuta dal Petersen non per quella che nel 296 a. C. fu posta nel Lupercale da Cn. e Q. Ogulni, ma per la più antica, che esisteva *in Capitolio*, la quale, colpita dal fulmine nel 65 a. C., dovette essere riposta nelle *favisae* del tempio di Giove. Infatti due larghi squarci che si riscontrano nelle zampe posteriori della lupa, e che erano stati creduti difetti di fusione, sono stati riconosciuti dal prof. G. Mengarini, della R. Scuola d'applicazione per gli ingegneri di Roma, come dovuti a una scarica di fulmine. L'esame stilistico del monumento induce l'A. a ritenerlo un'opera di arte ionica, il cui tipo si modificò alquanto nella lupa degli Ogulni, riprodotta nel rilievo dell'Ara Pacis, e in altri monumenti. Il gruppo, di origine greca, che doveva quindi rappresentare dei o eroi greci allattati da una lupa (e se non precisamente questa, altre leggende greche analoghe ci sono tramandate), dette senza dubbio origine alla leggenda romana dei gemelli, che è esaminata nei suoi particolari dal Petersen. Probabilmente senato e popolo, dopo l'abolizione della monarchia, dedicarono a Giove questo gruppo, che d'allora in poi divenne simbolo della repubblica romana. Solo più tardi si formò e si diffuse la leggenda dei gemelli: forse solo dal tempo della dedica della lupa degli Ogulni.

(EUGEN PETERSEN, *Lupa Capitolina* in *Klio, Beiträge zur alten Geschichte*, VIII, 3-4, 1908, pp. 440-456. IX, 1, 1909, pp. 29-47).

Il mito di Tarpea, su cui il Reinach aveva già fatto alcune osservazioni, comunicate all'*Académie des Inscriptions et Belles Lettres* nelle sedute del 16 agosto e del 6 settembre 1907 (v. *Ansonia*, 1907, II, Boll. bibl., col. 200) è oggetto di un ampio studio dello stesso autore. Quella che dalle comunicazioni fatte all'*Académie des Inscriptions et Belles Lettres* poteva apparire come un'intuizione geniale è confortata in questo nuovo studio dall'appoggio di numerose osservazioni e di analogie fornite dalla scienza comparata delle religioni e dei costumi. Il mito di Tarpea trae origine da un rito. Il rito è il *tabu* delle spoglie prese in guerra, l'uso di ammucchiarle in luogo consacrato, dove sarebbe stato sacrilegio toccarle: il mito è quello del *genius loci*, soffocato sotto questa *congeries armorum* in punizione di un qualche delitto, che varia secondo le varie redazioni della leggenda. (SALOMON REINACH. *Tarpeia* in *Revue Archéologique*, 1908, I, pp. 43-76).

L'appellativo curiales dei Lari, che appare sicuramente per la prima volta sopra un'ara recentemente scoperta sulla via Portuense insieme con due altre are meno antiche, le quali recano la designazione dei *Lares semitales* e dei *Lares viales*, è restituito dal Gatti anche sulla base capitolina dei *vico-magistri*. Egli crede che le vetuste *curiae*, da cui i *Lares curiales* prendevano nome, avessero qualche rapporto col santuario della Fors Fortuna, la cui festa si celebrava il 24 di giugno al primo miglio della via Portuense, propriamente circa il luogo stesso dove si ritrovarono le tre are dei Lari campestri. (G. GATTI, *I Lares curiales*, in *Bull. della Commiss. archeol. comun. di Roma*, XXVI, 1908, fasc. I-II, pp. 42-47).

L'italicità di Rea Silvia è sostenuta ancora (v. *Ausonia*, 1907, II, Boll. bibl., c. 200-201) dal Costanzi, e con lui in gran parte conviene il Costa. (V. COSTANZI, *Ancora l'italicità di Rea Silvia*, in *Rivista di storia antica*, XII, 1908, pp. 49-52; G. COSTA, ivi, p. 53).

L'affare dei Baccanali, durante il quale furono uccise senza processo migliaia di donne, ebbe, secondo S. Reinach, una ragione puramente politica: il Senato, per giustificare in qualche modo i suoi rigori, spargeva calunnie contro le vittime. (SALOMON REINACH, in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1907, p. 614).

Alcune *iscrizioni onorarie di Vestali* sono esaminate da Esther Boise Van Deman. (ESTHER BOISE VAN DEMAN, *Notes on a few Vestal inscriptions* in *American Journal of Philologie*, 1908, II, pp. 172-178).

La primitiva religione di Roma è brevemente esposta da Cyril Bailey. (CYRIL BAILEY, *The religion of ancient Rome*, London, 1907, pp. 113).

Una statuina di Amore di stile gallo-romano, in bronzo fuso, apparentemente del III secolo è stata trovata tra altri oggetti nella località di Volx, nelle Basse Alpi. Il dio è nudo, e tiene una torcia nella destra e una colomba nella sinistra. (GEORGES DE MANTEYER, *L'Eros de Volx* in *Revue des études anciennes*, 1908, 2, pp. 190-192).

I più grandi dèi dei Cimbri, di carattere specialmente astrale e ctonico, sono rappresentati sul grande vaso d'argento d'arte locale, scoperto a Gunderstrup, il quale è pubblicato dal Jullian da un calco del Museo di Saint Germain (CAMILLE JULLAN, *Notes gallo-romaines*, XXXVII, *Le vase de Gundestrup*, in *Revue des études anciennes*, 1908, I, pp. 71-75 e tavv. I-X).

Il dio Ucuetis, ci informa Héron de Villefosse, si trova menzionato, insieme con la *dea Bergusia*, in un'iscrizione votiva latina, scoperta recentemente negli scavi di Alise-Sainte-Reine. Resta così accertato che questa divinità locale

era maschile, e non femminile come avevano creduto gli studiosi che s'erano occupati della iscrizione gallica in cui tale nome è ripetuto due volte, iscrizione scoperta nel 1839 da Maillard de Chambure nello stesso luogo. Ivi doveva essere un tempio consacrato a Ucuetis e Bergusia (Héron de Villefosse, in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1908, pp. 498-500. Su Ucuetis e Bergusia v. anche *Revue des études anciennes*, 1908, 4, pp. 360-361).

Mercurius Dumias, detto anche Mercurius Arvernus, era un dio topico popolare in tutta la Gallia, ed era venerato in un tempio costruito sul principio dell'impero romano a Puy-de-Dôme, il quale fu scoperto negli scavi eseguiti negli anni 1873, 1901, 1902 e 1906. (Auguste Audollent, *Lettre à M. Kurth sur le temple de Puy-de-Dôme*, estr. da *Mélanges Godefried Kurth*. Dalla comunicazione di Héron de Villefosse all'*Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Comptes-rendus*, 1908, p. 287).

I sette dei della settimana, e precisamente non gli dei romani, ma gli dei barbari assimilati ad essi, sono rappresentati sopra un vaso di provenienza ignota esistente al Cabinet des Medailles. Tra essi specialmente notevole il dio cornuto tricefalo nazionale dei Celti e dei Belgi, assimilato in questo caso, come in molti altri, a Marte. (Camille Jullian, *Notes gallo-romaines*, XXXVIII, *Le vase aux sept dieux du Cabinet des Medailles*, in *Revue des études anciennes*, 1908, 2, pp. 173-174 e tavv. XII e XIII).

Gli dei delle quattro stagioni. — L'Hertlein, informa Camille Jullian nella *Revue des études anciennes*, riconosce gli dei delle stagioni nelle quattro divinità rappresentate su altari, e cioè Minerva: Holda = inverno; Giunone: Freyja = primavera; Mercurio = estate; Ercole = autunno; oppure Marte = primavera; Ercole = estate; Mercurio = autunno; Minerva = inverno. (Camille Jullian, *Revue des études anciennes*, 1908, 2, pp. 196-197).

Due sculture gallo-romane rappresentanti l'una Epona sotto un aspetto finora ignorato, l'altra un gruppo di una dea e di un dio, Mercurio, o piuttosto una divinità propria dei Galli, le cui caratteristiche oscillano tra quelle di Mercurio e quelle di Marte, sono state scoperte negli scavi di Alesia. (Espérandieu, in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1907, pp. 625-626).

Un rilievo rappresentante Mitra della collezione del conte Sapeo di Faal, presso Marburg, che fu ritrovato presso Friedhof, è pubblicato e brevemente illustrato dall'Abramić (Michael Abramći, *Ein Mithrasrelief in Faal*, in *Jahrbuch für Altertumskunde*, II, 1, 1908, pp. 18-19).

Agli *dei cornuti nella mitologia irlandese*, che sono rappresentati su parecchi monumenti, H. d'Arbois de Jubainville dedica alcune osservazioni a proposito di un dio barbato con orecchie di cervo e corna di cervo, sostenenti ciascuna un *torques*, con la leggenda *Cernunno* che è raffigurato sopra un altare esistente nel Museo di Cluny. Nei testi irlandesi gli dei cornuti sono detti « dal viso di capro », o « dal viso di capra », o « dal viso di vacca ». Quanto alla rappresentazione figurata, si trovavano già fissati nell'arte greco-romana due tipi che avrebbero potuto adattarsi a rappresentarli: quello del Minotauro, mostro dal corpo umano e dalla testa di toro, e quello di Io. Si preferì quest'ultimo: solo le corna, appena percettibili per Io, per gli dei irlandesi si rappresentarono enormi. (H. d'Arbois de Jubainville, *Les dieux cornus gallo-romains dans la mythologie Irlandaise*, in *Revue archéologique*, 1908, I, pp. 4-7).

Sepolcro della gens Vibia. — Presso la basilica di Mcidfa, a Cartagine, comunica il P. Delattre, in un pozzo, sotto un mucchio di scheletri, probabilmente avanzo dei corpi dei donatisti che nel 317 furono uccisi in seguito

all'editto di Costantino nella *basilica maiorum*, si trovarono avanzi d'iscrizioni, due delle quali portano il nome di Perpetua, e due appartengono a epitafi della gens Vibia. Santa Perpetua, martirizzata a Cartagine, si chiamava Vibia Perpetua: perciò il P. Delattre crede che il terreno su cui si è fatta la scoperta appartenesse alla gens Vibia, che vi possedeva una sepoltura privata. (P. DELATTRE, *La basilica maiorum*, in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1908, pp. 59-69).

Tempio di Apollo a Bulla Regia. — Tra le rovine dell'antica città di Bulla Regia, in Numidia, il capitano francese Benet fece delle esplorazioni dal 1905 in poi, e grazie al concorso della Direction des Antiquités et Arts potè giungere a risultati importantissimi: a scoprire, cioè, il tempio di Apollo. Esso è facilmente riconoscibile da un'iscrizione che reca la dedica del tempio stesso ad Apollo e agli Dei Augusti e dall'immagine del culto, una statua colossale di Apollo citaredo che si trovò rovesciata nella cella, fiancheggiata da due statue di dimensioni alquanto minori, rappresentanti Esculapio e Cerere. Fuori della cella si trovarono basi con iscrizioni onorarie o votive, e statue di divinità, come Minerva, Saturno, forse anche Cerere, e di devoti. Apollo è venerato come *deus patrius*, come *Genius coloniae Bullensium Regiorum*, probabilmente denominazioni latine del Baal punico locale, che con Cerere-Tanit e Esculapio-Eschmoun, dii Augusti, rappresenta una sopravvivenza, durante l'impero, della triade fenicia. Le iscrizioni permettono di stabilire che il santuario fu edificato sotto Tiberio, il 34 o 35 dell'era nostra, e fu restaurato più tardi, forse al tempo di M. Aurelio. (ALFRED MERLIN, *Le temple d'Apollon à Bulla Regia*, *Notes et documents publiés par la Direction des Antiquités et Arts*, *Protectorat Français*, *Gouvernement Tunisien*, Paris, Leroux, 1908, p. 28, tavv. VII).

La triade adorata a Savatra. — Nell'iscrizione greca trovata tra le rovine di Savatra, in Isauria, e dedicata a ricordare una donna di nome Ancharene, figlia di Sacerdos, gran sacerdotessa degli Augusti, moglie di Flavius Marcellus, gran sacerdote degli Augusti e sacerdote θεων πατρ[ιων] Αρεως και Αρειων, già pubblicata, R. Cagnat crede che si debba leggere non Ἀρείων, come egli stesso aveva pensato, ma Ἀρειῶν, femminile, e vede nelle divinità a cui si allude le due Ἄρειαι, Atena, dea della guerra, e Afrodite detta Ἄρεια da Pausania e Ἀρία sopra una gemma. A Savatra sarebbe stata adorata una triade di divinità protettrici della città: Ares e due paredre, Atena e Afrodite. (R. CAGNAT, Ἄρειοι *ou* Ἄρειαι? in *Revue de philologie, de litterature et d'histoire anciennes*, 1907, pp. 5-6).

Varia. — Del fasc. 75° dell'*Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie* del Roscher (*Psyche – Pyrros*, Leipzig, Teubner, 1908) interessa per la mitologia romana specialmente l'articolo *Pudicitia*. (R. PETER).

Del fasc. 41° del *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* (*Radius-sacrificium*) gli articoli *Religio*, *Ritus* (J. TOUTAIN), *Roma* (MAYNIAL), *Sacerdos*, *Sacra*, *Sacrificium* (J. TOUTAIN).

Dei fascicoli 48° e 49° del vol. II del *Dizionario epigrafico di antichità romane* di E. de Ruggiero (*decuria – defixio*, Roma, Pasqualucci, 1908) l'articolo *defixio* (non compiuto).

L. MORPURGO.

RECENSIONI.

REINACH A. J., *L'Égypte préhistorique*, Paris, Geuthner, 1908.

In poche pagine l'autore riassume molto dottamente la notevole messe di osservazioni e di fatti nuovi che hanno rivelato negli ultimi venti anni una nuova civiltà egizia anteriore alle piramidi e alle dinastie. Ricorda la teoria della *new race* formulata dal Flinders Petrie dopo i suoi primi scavi di Kahum, di Medum, e di Tukh, e l'attribuzione di questa civiltà ad età predinastiche propugnata dal De Morgan.

Il Reinach non trova nessun distacco, nessun taglio tra questa civiltà predinastica e la civiltà egizia propriamente detta; questa non è che una evoluzione, un perfezionamento di quella. I concetti religiosi ed escatologici rilevatici dalle tombe predinastiche, povere fosse in nuda terra, sono quegli stessi che guidano poi ai riti funerari così complessi dell' Egitto faraonico; dal chiudere un corpo rannicchiato entro una stuoia, dal cucirlo entro pelli, dallo stesso deporlo smembrato o scarnito entro un vaso, alla mummificazione l'autore con molto ingegno si adopera a cercare una naturale evoluzione, senza alcun bisogno di ricorrere alle già supposte da molti influenze caldee. Le tombe a pareti di mattoni di Hierakonpolis offrono all'autore il tipo di transizione dalla fossa primitiva alla tomba reale delle prime età dinastiche.

Così la religione egizia con le sue divinità zoomorfe è tutta uscita dal primitivo totemismo di cui la valle del Nilo ci offre per l'età preistoriche esempi non meno luminosi di quelli dell'Australia moderna. Così l'aspetto, il vestito, l'armamento di questi primitivi abitatori d'Egitto, per quanto ci è rivelato dai loro monumenti, la situazione topografica delle loro stazioni non proprio nella valle paludosa del gran fiume, ma sulle alture della catena libica lungo i *uadi* che si aprono verso il deserto, i primi saggi di scrittura, gli animali, le piante che i primitivi egizi conoscono, usano e riproducono, tutto induce l'autore a ritenere africana e più che altro libica (il paese di Punt è messo senz'altro alla porta) l'origine prima di questa civiltà.

Ai Libii si sarebbero mescolati Africani del sud, Etiopi, Nubiani, e Beggia onde sempre duplice rimase lo stato, pur riunito sotto un solo re, di Egitto. Nulla in Egitto sembra dovuto ai Sumero-semiti della Mesopotamia nè per le vie del Sinai, nè per le coste d'Arabia e per il paese di Punt.

Per quanto questa graduale evoluzione dalla civiltà Egizia preistorica alla faraonica non sia chiara e indubitabile in tutti i suoi passaggi, non si può negare, che il colpo recato ancora da un dotto Reinach al *mirage oriental* è colpo di buona guerra, audace ma non temerario. L'autore osserva giustamente, come le coincidenze delle antichità preistoriche egizie con le libiche sono tanto più notevoli, se si considera, quanto poco sia finora noto della Libia confinante con l'Egitto. Si dovrà ancora attender molto, perchè questo altissimo voto scientifico debba venir esaudito?

HELBIG WOLFGANG, *Zur Geschichte der hasta donatica* in *Abhandl. der k. Gesellsch. der Wissenschaften zu Göttingen X n. 3.*

L'illustre autore, grazie alla sua rara dottrina e nell'archeologia classica e nella preistorica, più volte ha saputo cogliere singolari analogie

tra costumi e cose di tempi storici e costumi e cose preistoriche, portando così gran luce e nell'uno e nell'altro campo di studi. I raffronti sono più che mai sicuri, quando dall'una parte sono prese a considerare istituzioni romane che tocchino in un modo qualunque alle cose dello stato o della religione, nelle quali lo spirito latino si dimostrò rigidamente conservatore. Tale è il caso dello studio presente; tra i *dona militaria* dei Romani è noto il dono dell'*hasta pura* che anzi lo Helbig prova essere stato il primo e il più antico di essi. L'aggettivo *pura* significa costituito di una materia sola, come dimostra l'aggiunta di *sine ferro*, e per l'impero abbiamo ricordi epigrafici di *hastae purae* d'argento o d'oro.

Tale *hasta pura* rimonta pertanto al periodo antichissimo, in cui l'asta era un bastone aguzzo indurito al fuoco, quale è ora così largamente usato da popolazioni australiane e polinesiane. La punta di lancia in bronzo appare difatti tardi tra il materiale stesso dell'età del bronzo, sia nell'Egeo che in Italia, e nessuna cuspide di pietra si può provare abbia appartenuto a una lancia. Sicchè per lunghissimo tempo i guerrieri del bacino del Mediterraneo si infilzarono con aste di legno.

La stessa premura con cui Omero, parlando delle lancie dei suoi eroi, ne ricorda la αἰχμὴ χαλκείη è un indizio per l'autore, che accanto a queste armi illustri ne esistevano altre senza punta di bronzo ossia di solo legno. Di tali aste di legno l'autore trova numerose tracce nella letteratura, nei distintivi di antichissimi collegi sacerdotali quali i Salii e i Feciali, nei contrassegni di monete, e raccoglie anche tutti gli indizi pei quali si può ritenere, che l'asta sia stata presso i Romani simbolo di dignità. E forse a questo proposito può sembrare, che l'autore sia stato tratto dalla ricchezza della sua erudizione a voler provar troppo. Il bastone terminato a pomo tondeggiante della terramara di Castione simile a quello riprodotto come contrassegno su parecchie monete, come lo *scipio* e come lo scettro possono forse formare una famiglia a parte, e non aver nulla di comune con l'*hasta pura* che doveva esser sempre appuntita.

R. Paribeni.

W. Deonna, *Les Apollons archaïques*, Genève, Georg, 1909.

Non vi è nell'arte greca arcaica altro tipo di scultura statuaria che abbia avuto maggior diffusione dell'imagine dell'efebo nudo, che si suol chiamare tipo di Apollo, quantunque sia servito ad una quantità di scopi, nella plastica religiosa come nella profana. È questo anche il primo e più antico modello di figura umana, nel quale si è esercitata la plastica greca e nella sua schematica rigidità richiama alla mente le sculture egizie che non sono state senza influenza sullo sviluppo della scultura ellenica.[1]

Il numero degli esemplari conosciuti è grandissimo: gli scavi lo aumentano ogni giorno; tuttavia il materiale a nostra disposizione per la diversa provenienza, per le differenze stilistiche, è già abbastanza copioso e vario perchè se ne possa fare uno studio critico complessivo, i cui risultati non siano troppo soggetti a variazioni coll'avvenire degli scavi. Finora tutto questo materiale trovavasi sparpagliato in varie collezioni e soltanto una parte di esso era accessibile in pubblicazioni per lo più isolate. Se si eccettua il gruppo dello Ptoion,[2] quello di Delos,[3] gli altri avevano trovato illustrazione piuttosto in monografie che in lavori complessivi e molti esemplari restavano ancora inediti, forse perchè la monotonia del soggetto non allettava, come invece era più attraente il soggetto delle figure femminili che perciò ha

[1] Cfr. Loewy, *Naturwiedergabe*, p. 25 segg.; Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 22 segg.; Della Seta, *La genesi dello scorcio*, Mem. Acc. Lincei, 1907.

[2] Holleaux, *Bull. Corr. Hell.*, X., 1886, pp. 66, 98 segg.

[3] Homolle, *Bull. Corr. Hell.*, 1896.

trovato già da tempo illustrazioni complessive.[1]

Saggi di classificazione erano fin qui prematuri per deficienza nei termini di paragone.[2]

Ben ha fatto dunque il Deonna, un giovane archeologo lib. doc. all'Università di Ginevra, a raccogliere tutto questo materiale in un *corpus*, a sottoporlo ad un minuto esame stilistico ed a tentarne la classificazione. Il volume che egli ci presenta è innanzi tutto un repertorio che ci giunge utilissimo e desideratissimo. In esso si trovano annotati tutti o quasi gli esemplari di *Kouroi* finora conosciuti: sono in tutto 161, dei quali la metà proviene dalla Grecia continentale. Questo repertorio costituisce la seconda parte del volume che contiene, minutamente descritto ed illustrato nella bibliografia e nelle immagini (202 zinchi), il materiale. La terza parte è destinata alla classificazione: l'autore si fonda sulla provenienza de' varii gruppi e sulle peculiarità stilistiche locali, che si rivelano anche in altre opere arcaiche. Egli forma così nove gruppi, dei quali tre soli continentali (il beotico, l'attico ed il peloponnesiaco) tre « ionici » (il samio-milesio, il rodio, il cipriotto) e tre insulari (naxio, chioto e pario).

Della prima parte parlo dopo, perchè non è soltanto una introduzione per il lettore o una preparazione per lo stesso autore; è pure conseguenza dell'esame e della classificazione del materiale. In essa ci dà infatti « lo studio generale del tipo mascolino della statuaria greca nel VI seh. a. C. » diviso in varii capitoli che trattano prima del significato del soggetto rappresentato, concludendo nel senso di tipo generico, oggi ammesso da tutti; nel secondo capitolo si dibatte la questione dell'influenza egizia, che egli limita molto. Il 4° capitolo discute dell'origine tecnica del tipo, mettendolo a confronto colla tecnica dell'intaglio in legno e limita anche a questo proposito le esagerazioni sulla origine tettonica dello stile. Il 5° capitolo delimita la sfera di espansione del tipo, cioè riassume i risultati della classificazione già citata. I due capitoli seguenti hanno importanza tutta tecnica, poichè nel 6° esamina le varie materie adoperate ed i pezzi accessori ed il 7° la policromia.

L'8° capitolo esamina le tracce di vestito che talvolta appaiono sul corpo nudo e gli ornamenti della toletta e mettendo in evidenza la relazione delle stoffe col nudo, avverte come non vi sia un vero abisso fra il tipo nudo e il vestito. Brevemente, perchè pochi sono i monumenti relativi, discorre delle basi e postamenti nel 9° capitolo. Col 10° invece incomincia il vero studio stilistico, dedicato prima alle mosse, sviluppato nell'11° coll'esame dei particolari anatomici, delle acconciature. Accompagnano questi due capitoli veramente interessanti e minuziosi, nove tavole di disegni schematici a contorno, che ci danno l'analisi delle singole forme classificate secondo i gruppi e nella successione di sviluppo.

Le varie idee svolte nel corso di questo diligente lavoro sono raccolte nel capitolo di conclusione, nel quale nota le fasi di sviluppo stilistico, malgrado la costanza del tipo.

Egli ritiene il Kouros, creazione spontanea greca, che si sveglia ed acquista vita per influenza egizia; è il momento « dedalico » della storia della scultura ellenica. Una seconda fase di progresso è rivelata nel perfezionamento ricercato nelle proporzioni e nel rendimento anatomico del corpo efebico, cui si giunge attraverso tentativi ed errori, soltanto al principio del V secolo.

[1] Joergensen, *Kvindefigurer i den archaiske graeske Kunst*, 1888; Sophoulis, Τὰ ἐν Ἀκροπόλει ἀγάλματα Κορῶν ἀρχαϊκῆς τέχνης, 1892; Pavlowski, *Sculpt. att.*, cap. IV; Homolle, *De antiq. Dianae simul.*, 1895; Lechat, *Au Musée de l'Acropole; Sculpture attique avant Phidias;* Mach, *The draped female figg. from the Acropolis*, American Journ., 1902; Lermann, *Altgriechische Plastik*, 1907.

[2] Lange, *Fremstilling af menneskikkelsen* (manca nell'ediz. ted.); Overbeck, *Kunstmythologie, Apollon*, p. 10 segg.

I tentativi paralleli fatti sul tipo femminile vestito lasciano intravedere reciproche influenze ed applicazioni scambievoli dei due principii estetici, fondati l'uno sull'anatomia, l'altro sul costume. Un confronto fra la storia della scultura nel VI e nel V secolo, dimostra quale immenso cammino ha fatto il secondo a paragone del primo; ma non si possono disconoscere i germi di questo progresso nello studio paziente del secolo antecedente.

Il libro del Deonna è frutto di ricerche lunghe ed accurate, che furono incoraggiate da una sovvenzione della Società ausiliaria delle Scienze ed Arti di Ginevra, ed è dedicato in segno di riconoscenza, ai maestri dell'egregio archeologo, fra i quali principale il Lechat, che coi suoi studii sull'arte arcaica ha aperto la via a questo volume. Quindi è con soddisfazione che questi saluta in una prefazione assai encomiativa il frutto delle ricerche del Deonna, che si dimostra fedele seguace del metodo e dell'indirizzo del maestro.
Veramente il risultato non è diverso da quello che ciascuno aveva potuto ottenere studiando un materiale meno copioso; insomma il risultato non è nuovo, però giova vederlo confermato nella applicazione su larga scala. E noi, dando il benvenuto a quest'opera, siamo grati dell'utile contributo che essa fornisce ai nostri mezzi di studio, anche se l'avvenire dovesse modificare, forse più ne' particolari che nella sostanza, le idee da essa risultanti.

W. AmeluNG, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, vol. II. Berlino, Reimer, 1908. Testo e atl. Mk. 30.

La distanza di tempo che intercede fra la pubblicazione del 1° volume di questo catalogo scientifico delle collezioni vaticane, edito sotto gli auspici dell'I. Ist. archeolog. germanico, ed il 2° che ora vede la luce, cioè cinque anni, è giustificato esaurientemente dalla mole e scrupolosità del lavoro; non impedisce tuttavia che si possa sperare più sollecita l'apparizione del 3° volume col quale l'opera sarà compiuta.

Mentre nel primo avevano trovato posto le grandi collezioni di sculture antiche del Vaticano, cioè il Br. Nuovo, il Museo Chiaramonti insieme al Giardino della Pigna, in questo secondo è descritto gran parte dell'antico Museo Pio Clementino, cioè il Belvedere, la Sala degli animali, la Galleria delle statue, la Sala dei busti, il Gabinetto delle maschere e la Loggia scoperta, restando riserbato il rimanente pel 3° volume che conterrà la parte anteriore, e più monumentale del museo stesso. Perciò il materiale trattato in questo volume è, in genere, il meno apprezzato, il più frastagliato e forse anche il meno studiato di tutte le sculture vaticane. Ciò rende la presente parte dell'opera, più interessante e ricca di rivelazioni, quali poteva fare un archeologo « vissuto » in mezzo al continuo studio delle statue e specialmente nel Museo da lui illustrato con tanta dottrina e con sicuro occhio di conoscitore dello stile e della tecnica plastica.

E per la stessa ragione è prezioso l'atlante di 83 tavv. in-4° in fototipia, nel quale sono raccolti tutti i monumenti descritti, moltissimi dei quali per la prima volta son riprodotti. Esigenze di spazio e di estetica hanno fatto distribuire nelle tavole i numeri non di seguito in ordinata serie; ma ciò non è soverchiamente incomodo per la consultazione, giacchè la numerazione nelle varie parti del Museo P. C. è quasi costantemente unica e continua.

Un'opera di tale natura non consente un esame completo in una modesta recensione quale vuol esser questa. La natura e la disposizione del lavoro è già nota dal 1° volume, entrato come testo di gran pregio nella biblioteca manuale di chiunque tratti lo studio delle statue antiche. Molti richiami si son fatti ad esso nelle monografie pubblicate da cinque anni in qua e ne è prova la ricca bibliografia

che in fondo al 2° volume è inserita nelle aggiunte e correzioni che si riferiscono al 1°. Alcuni dei problemi cui accenna nel testo, sono stati dall'autore stesso svolti in speciali lavori pubblicati nelle principali riviste. Cito ad esempio gli articoli più recenti dell'Amelung sull'arte del IV secolo, nel presente volume di *Ausonia*, lo studio della Athena fidiaca Medici nel *Jahreshefte*, ed altri scritti nelle *Mittheilungen* e nella *Revue arch.* che possono considerarsi come « intermezzi » nello studio costante di cui si pasce quotidianamente il nostro geniale e dotto amico.

Piuttosto che esaminare l'opera nel suo complesso, mi fermerò volentieri sopra qualche monumento che più di altri ha dato origine all'autore di manifestare le sue idee nuove ed originali, che molte volte valgono a mettere in miglior luce monumenti dimenticati o male interpretati.

Non ci soffermiamo dunque nè sul Laocoonte, nè sul Torso che dal Belvedere prende il nome, nè sull'Apollo che pure l'Amelung altra volta pose in miglior luce nella sua probabile composizione originale (*Revue arch.*, 1904, II, p. 328 segg.), il Meleagro, o l'Hermes, o l'Eros di Centocelle, nel quale l'Amelung (p. 412) crede riconoscere piuttosto una creazione di Cefisodoto che di suo figlio. Ma guardiamo p. e. a tav. 79 il n. 428, un rilievo votivo originale greco della scuola di Fidia, a tav. 65 il n. 364. una bella testa virile barbata tolta da un rilievo sepolcrale greco del IV sec. Chi si era mai accorto di questi pregevoli pezzi del Museo?

Alcune delle sculture, esaminate con maggior cura di quanto si era fatto finora ci appariscono meglio collocate nella storia dell'arte, p. e. il n. 251 a tav. 46 di stile policleteo il quale, quantunque consti di due parti (testa e corpo) provenienti da due diverse repliche, forse è atto a darci un'idea di una statua di atleta od eroe simile a quella dello Xenokles, immaginato dal Furtwaengler.

L'Amazzone Mattei (tav. 50, n. 265) è una delle statue celebri della collezione, e perciò ben nota e molto studiata, tuttavia offre all'Amelung occasione di dare una più esatta nozione dei restauri e dei resti degli attributi dalla quale risulta che è stato frainteso il motivo, questo non può significare il salto ἀπὸ δόρατος, ma solo una « posa » sia pur ricercata, di stanchezza come quella delle sue compagne.

Anche l'Amelung ammette che il tipo dell'Amazzone Mattei sia fidiaco, ciò che è confermato dai caratteri stilistici della testa conosciuta soltanto dalla Cariatide di Lukù, non essendo certo fidiaca nè policletea quella del busto in bronzo Ercolanese (v. *Jahreshefte*, 1908, p. 210) ed accetta l'opinione più accreditata che attribuisce l'Amazzone tipo Berlino-Pethworth a Policleto e la Capitolina a Kresilas (cfr. Braccio Nuovo, n. 44), contro i moderni tentativi di sconvolgere nuovamente tale teoria (v. Klein, *Griech. Kunstgesch.*, II, pp. 137, 161, 338).

Con questo entriamo nell'argomento delle polemiche sorte sullo stile di alcune statue, delle quali un riflesso era inevitabile trovare in un'opera che, per quanto voglia essere obiettiva, è frutto di studio originale di persona competente.

Per esempio, il « Poseidon » n. 394 a tav. 56, che dal Furtwaengler era attribuito a Mirone, è invece col confronto di opere veramente mironiane (cfr. n. 417, p. 656, tav. 61 l'*Hermes Ingenui*) dimostrato più recente e d'altra scuola (cfr. n. 137 a p. 344 seg.). A questa scuola riferisce infatti egli alcuni gruppi della sala degli animali (n. 141, 208 e 213) che come i Dioscuri di Monte Cavallo in epoca più recente si riattaccano alle buone tradizioni classiche de' tempi fidiaci.

E qui non ho potuto far a meno di soffermarmi sopra il Minotauro n. 232 (t. 44) perchè questo gli dà occasione di non accettare una mia ricostruzione del gruppo cui appartengono due torsi del Museo delle Terme; se pure essa

non è riuscita praticamente, credo che possa studiarsene di nuovo la possibilità.[1]

Già altra volta l'Am., a proposito di una statua di villa Pamphily, aveva espresso l'idea, svolta qui più ampiamente (p. 674 segg.), che la c. d. Danzatrice (n. 425 a tav. 75) celebre per l'ammirazione del Goethe, sia essa una ninfa od una menade, dovesse considerarsi come un'opera recente dell'indirizzo ionico del v secolo, il cui principale e più classico esempio è la Nike di Peonio.

E sulla stessa tavola (n. 429) è opportunamente posta accanto una replica della Afrodite di Alcamene che rappresenta un ramo parallelo di questo stile elegante e vivace sviluppatosi nella scuola di Fidia, mentre una graziosa figura muliebre di una ulteriore fase dello stesso indirizzo, cui si connette lo stile di Timotheos (v. *Ausonia*, 1908, p. 101 segg.) è illustrata a p. 421 (tav. 47, n. 254). Accanto a quest'ultima il n. 259, l'Apollo citaredo, anch'esso del IV sec., ci richiama alla mente ciò che è stato detto in questo periodico dal Savignoni (a. 1907, p. 43 segg.). L'Amelung non consente con lui nel ritenere testa e corpo appartenenti l'uno all'altro, per una esplicita testimonianza del Visconti che va d'accordo con ragioni stilistiche; ed esclude che la statua il cui prototipo risale al v sec., sia una replica dell'Apollo Palatino di Scopa o dell'Apollo di Daphne, opera di Bryaxis.

Ad un'altra statua del IV secolo dedica l'A. un'ampia illustrazione a pagg. 227-232, l'Igia del Cortile del Belvedere n. 85 (tav. 22). Dopo aver dimostrato che la testa non appartiene al corpo, combatte l'opinione del Klein, seguìta dallo Helbig, che essa sia copia dell'Athena Hygieia di Pyrrhos, tutt'al più può rappresen-

[1] La mia ricostruzione del gruppo di Teseo alle prese col Minotauro (*Mon. Lincei*, VII, 1897, fig. 1, p. 10 e segg.; MARIANI-VAGLIERI, *Guida del Museo Naz. Rom*[3], p. 36, n. 399) non è stata generalmente accettata per due ragioni: l'una è la diversità stilistica dei due torsi (v. AMELUNG ad l.), l'altra è che la storia del gruppo statuario nell'arte greca sembrerebbe escludere la possibilità nel v sec. d'un intreccio complicato di piani diversi nelle due figure com'erano da me immaginate (cfr. LOEWY, *Naturwiedergabe*, p. 49 segg.). È da notare però che anche nei frammenti del gruppo analogo di Atene (*Einzelaufn.*, 704) la figura di Teseo sembra sia stata variata nella replica libera ed adattata allo stile dei nuovi tempi, sicchè, anzichè escludere l'appartenenza dei due torsi provenienti dallo stesso luogo, ad un medesimo gruppo, la coincidenza rende più probabile la riunione da me tentata. Questa, se non ricostruisce nelle linee generali il gruppo di bronzo originario, può dare un'idea di quello che era l'esemplare del Museo Nazionale.

Per ciò che concerne le leggi della composizione del gruppo nell'arte greca, non credo che esse abbiano un valore così rigido ed esclusivo da non permettere le eccezioni, nè so vedere nel gruppo di Teseo e Minotauro una assoluta necessità di muovere troppo i piani: le due figure anzi si muovono quasi parallele e derivano da uno schema pittorico creato per la veduta di fronte come una metopa (cfr. p. e. gruppo K, nel frontone occ. di Olimpia, secondo il Treu. V. a questo proposito A. DELLA SETA, *La genesi dello scorcio nell'arte gr.*, *Mem. Acc. Lincei*, 1906, p. 91). Ciò dimostra soltanto che il disegno eseguito dal mio compianto genitore, non ha in tutto colto nel segno e che sarebbe necessario tentare una ricostruzione plastica del gruppo.

A questo proposito mi giova richiamare l'attenzione sopra un gruppo dello stesso soggetto, reso noto dopo la mia pubblicazione. In un sarcofago proveniente da Querce d'Orlando pr. Capranica di Sutri attualmente in New York (ALTMANN, *Architektur u. Ornamentik d. ant. Sarkoph.*, pag. 80, fig. 29) è rappresentata sulla fronte, nello spazio lunato centrale lasciato libero dal festone, la lotta dell'eroe d'Atene col mostro cretese in un aggruppamento analogo a quello da me escogitato per i due torsi del Museo Naz. Rom. Non ho a disposizione altra immagine che la infelice zincotipia dell'Altmann, tuttavia è evidente che la mossa del Minotauro conferma la mia ricostruzione e deriva dallo schema pittorico che troviamo nella kylix di Firenze (*Museo Ital.* III, 1890, tav. 3). La posizione di Teseo è invero meno accostata, non così intrecciata, afferra il corno sinistro invece del destro: la mossa in sostanza diversifica solo nel gesto della mano destra che è alzata in atto di vibrare un colpo di clava (secondo il Bazzicchelli nelle *N. S.* cit). Composizione più teatrale, accademica, non si potrebbe immaginare e credo che a confronto di questa non si possa tanto disprezzare la mia.

tare un'Athena pacifica (Furtwängler), certo deriva da un originale della seconda metà del v secolo. Il corpo invece, di cui si conoscono altre repliche, ha carattere prassitelico come la grande Ercolanese, contro l'opinione del Reinach che vorrebbe queste statue lisippiche.

Questo monumento ci ha condotto nel campo prediletto degli studi dell'Amelung, cioè alle eleganti figure muliebri vestite del IV secolo, e ci fa volgere lo sguardo ad una replica di altra bella creazione del genere, al motivo della « orante » (n. 352, tav. 70) che con molta probabilità è stato inventato da Eufranore ed ha avuto una larga applicazione nei ritratti delle imperatrici romane (v. da ultimo HEKLER ANTAL negli *Studi in memoria di Furtwängler*, 1909).

Il motivo ci dà un'idea delle statue iconiche del IV secolo quali dovevano essere anche le adoranti di Sthennis e degli altri autori dell'epoca, rinomati nell'arte del ritratto. Fra i rittatti del tempo certo eccelle la famosa statua nella quale, dal Visconti in poi, si voleva riconoscere il Menandro (n. 290, t. 54) dei figli di Prassitele, ipotesi che oggi è definitivamente sfatata dallo studio dello Studniczka, di imminente pubblicazione, cui si attenne già il Bernoulli. L'Amelung ritiene che possa essere il ritratto di un commediografo romano foggiato sopra un modello di statua greca.

Con questo siamo giunti al principio dell'epoca ellenistica, di cui molti monumenti esistono nelle collezioni illustrate in questo volume. Fra le statue merita speciale considerazione il Tritone n. 253 (tav. 46) nel quale, d'accordo col Loewy (*Ausonia*, 1907, p. 78) vede l'influenza del pathos scopadeo sull'arte ellenistica, ma per lui appartiene all'arte pergamena. Così pure alcuni gruppi della sala degli animali (p. e. 134) nella quale per altro stanno esposti una quantità di pasticci, che l'Amelung ha avuto la pazienza di giudicare inesorabilmente. Più numerosi sono i rilievi fra i quali cito ad esempio la bella figura muliebre 86-D, tav. 11, applicata sopra un medaglione di marmo nero; il fregio dionisiaco 96-A a tav. 24 eseguito con singolare maestria, entrambi pezzi originali finora poco o nulla apprezzati, il rilievo con Eos n. 263 (t. 53) cui fa riscontro quello con Selene di Lisbona, motivi ripetuti altre volte e desunti da modelli del v l'uno e del IV secolo l'altro.

Rammento anche il noto rilievo coll'abbandono di Arianna n. 46 (tav. 53 e 61) cui fanno riscontro i pezzi 434 e 442 provenienti da Palestrina, sicchè anche al primo si deve attribuire uguale origine, anzichè quella finora dichiarata dalla villa Adriana. Ricordo infine come l'Amelung ha avuto il merito di ravvicinare parecchi frammenti sparsi del bel fregio colla Gigantomachia tav. 10, n. 38, come ora possono vedersi nell'Antiquarium comunale riuniti parte in originale e parte in gesso, costituenti un gruppo pregevole di scultura dei tempi adrianei.

Con questo monumento, inspirato alla più grandiosa arte ellenistica, entriamo nel campo dell'arte romana, nella quale specialmente i sarcofagi per la loro tecnica e per la composizione si accostano di più ai fregi ellenistici. Ed è istruttivo fare il confronto fra questa composizione e il sarcofago quasi contemporaneo n. 414-A (tav. 53) collocato sotto la statua di Arianna; qui il modello originale è stato creato nella scuola di Pergamo ed il pathos caratteristico contrasta colla solennità della scena nel fregio di Tellus.

Fra quelli che son descritti nel volume è da notare il n. 28 (tav. 6); il grandioso sarcofago col thiasos bacchico i cui motivi risalgono all'arte de' bei tempi scopadei; il sarcofago 435-B, a proposito del quale l'A. contraddice l'opinione dell'Huelsen sul significato della farfalla, che è la psyche del defunto proprietario agricolo T. Pacodius Caledus e quegli altri colla architettura della tomba la cui porta è aperta (n. 60, t. 17, p. 157, cfr. n. 68, t. 18, n. 48). Essi costituiscono una classe speciale dei tardi tempi antoniniani, nella quale l'Amelung

crede riconoscere il prototipo di quelli più recenti attribuiti dallo Stryzgowsky (*Orient u. Rom.* p. 61) ad officine dell'Asia Minore del IV-V secolo, sicchè l'influenza di questi sull'arte cristiana sarebbe di rimbalzo.

Fra le statue imperiali romane è oltremodo pregevole per la fattura elegante quella loricata dei tempi augustei, cui è imposta una testa di Lucio Vero (n. 420, t. 62). L'Amelung interpreta sagacemente i rilievi della corazza, la cui allegoria significherebbe la sottomissione dei barbari che abitano agli estremi dell'Impero ad Oriente e ad Occidente, e lo stabilimento della pace sulla terra, il che conviene ad Augusto. Ne esiste una replica nel Brit. Museum e quella famosa di Primaporta è analoga pel significato quantunque più ricca.

Spigolo ancora due monumenti della Loggia Scoperta, che possono servire di chiusa allegra a questa rapida, ma pur monotona rassegna; l'uno, umoristico (n. 10 a tav. 80) che ci ricorda una curiosa costumanza delle feste dionisiache, analoga ai divertimenti popolari carnevaleschi della Tracia moderna; l'altro è una enigmatica figura decorativa di madre allattante che parrebbe quasi un pezzo di candelliera del Rinascimento.

Il saggio che ho dato cogliendo qua e là i punti che più mi sembrano destare curiosità in un'opera fatta più per la consultazione che per una lettura continuata, mi pare sufficiente dare un'idea del prezioso contributo che essa porta ai nostri studi, rendendo possibile a molti di mettere a profitto le vaste conoscenze pratiche ed il fine gusto dell'autore che non sono da meno della sua dottrina.

L. Mariani.

Pietro D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*. Roma, Casa editrice de *L'Arte*, MCMVIII. In-16°; pp. VII-360. Illustrazioni 73.

L'ammirazione comune per alcuni dei capolavori di Sebastiano Luciani non aveva sinora

mosso alcuno a fargli l'onore di una monografia. Bastava studiare i suoi ispiratori, Giorgione e Michelangelo, per intendere le sue prime e le sue ultime opere; ed era comodo di attribuire a Raffaello quelle del tempo medio. Si accorse la critica moderna degli errori, e, per ispiegarli, concepì Sebastiano un eclettico. Toccava al suo primo e recente biografo, Pietro D'Achiardi, di correggere anche questo concetto: eclettismo è fusione contemporanea di arti eterogenee non imitazione successiva di varie maniere, quale fu propria a Sebastiano e, altri in grado forse minore, a molti pittori a lui contemporanei, Raffaello, Lotto etc. Tale conchiusione è raggiunta per via della intima comprensione di quel carattere originale che distingue, dalla prima all'ultima, tutte le opere dell'artista, e che consiste in una tendenza a rappresentare la figura umana veduta a traverso una grandiosità classicheggiante, in un momento di posa dignitosamente retorica, circondata da un'emozione cromatica di fuoco. L'originalità dei primi due caratteri è provata dalla loro presenza nel quadro di San Giovanni Crisostomo a Venezia, eseguito prima dell'allontanamento di Sebastiano dalla laguna, prima cioè di ogni contatto con Raffaello e con Michelangelo; e l'oscuramento del colore nelle ultime opere prova soltanto un indebolimento senile delle facoltà visive.

Come dai posteri, anche dai contemporanei sortì Sebastiano una noncuranza non giustificata dal suo valore; e ciò perchè l'uomo nocque all'artista. Disprezzò e odiò Raffaello dopo averlo ammirato e imitato; non si guardò dal disgustare Michelangelo, dopo essersene fatto scudo per molti e molti anni e aver dipinto quasi in nome di lui. Quando per la nomina di frate del Piombo, la propria posizione economica fu assicurata, pensò bene di non curarsi più di pittura: e tale disinteressamento per l'arte ci spiega perchè preferì copiare i bei modelli che vedeva e non giunse mai a nuove concezioni, dovendo solo al suo genio naturale,

se imitò in modo da superare o quasi i modelli; e alla fortuna, se fu in grado di realizzare il sogno accademico del Cinquecento, la fusione del disegno romano e del colore veneziano. Ciò nonostante il disprezzo per colui che si faceva disegnare i cartoni da Michelangelo (accusa esagerata e in parte non giusta) apparì mal celato fra le righe del Vasari e peggio del Dolci, ed ebbe sì grande diffusione che, per ricordare le opere dell'ultimo tempo, si dimenticarono quelle del periodo della più intensa attività sua, quando egli fu sì giorgionesco, raffaellesco, michelangiolesco, ma sopratutto fu Sebastiano del Piombo.

Aspettavamo dal D'Achiardi che, dopo tanta e ingiusta noncuranza, ci offrisse una buona rappresentazione sintetica dell'artista, la risoluzione di tutti i problemi risolvibili per il momento, e la pubblicazione di tutto il materiale necessario per conoscere Sebastiano. Quest'ultima qualità non possiede purtroppo la monografia, in parte perchè sono sfuggiti all'Autore alcuni quadri di collezioni private, in parte per i deplorevoli resti di padronali prepotenze, che hanno impedito, per esempio, di riprodurre gli affreschi della Farnesina.

La buona sintesi mi pare il pregio maggiore dell'opera: ed è esposta con quella signorilità, prudenza e buon gusto che sono proprî dell'Autore. Ne abbiamo già detto il risultato, che ci mostra la figura dell'artista in una forma ben più nitida e vera che prima. E i nuovi criterî hanno condotto l'Autore ad acute interpretazioni delle opere, felicissima fra tutte quella che spiega il fascino irresistibile suscitato dal ritratto Doria per mezzo del paragone con « l'inquietante mistero di una visione ».

Alle conosciute il D'Achiardi ha aggiunto nuove opere, fra cui notiamo: un ritratto dell'Arsilli in una raccolta privata a Livorno, un ritratto di donna nella collezione Huldschinsky di Berlino, la Madonna del Velo di Albenga. Ha indicato inoltre il Cristo di Pietroburgo come l'originale di quello di Madrid, il disegno del Cristo morto del Louvre come di Sebastiano e non di Michelangelo; ha trovato che un disegno di Michelangelo, nel Museo Buonarroti, è l'ispiratore del Cristo alla colonna di San Pietro in Montorio.

La questione della cronologia delle opere, difficile sempre, ha avuto due buoni contributi dall'Autore. Il Cristo al Limbo di Madrid non appartiene al periodo posteriore al Sacco di Roma (1527), ma ha notevoli somiglianze con gli affreschi di San Pietro in Montorio, e fu perciò probabilmente eseguito tra il 1519 e il 1525. La Dorotea di Berlino non è contemporanea alla così detta Fornarina degli Uffizî, come la casuale coincidenza della mossa e del tipo hanno fatto supporre ma appartiene al periodo posteriore alla Resurrezione di Lazzaro (1519), al tempo cioè in cui alla maniera prettamente michelangiolesca si aggiungeva soltanto il colore ricco, succoso e vario Sebastiano.

L'importanza di quest'ultima determinazione è forse maggiore di quanto abbia pensato l'Autore stesso: si può almeno cercare di trarne alcune conseguenze.

Anzitutto non crediamo ingannarci nel vedere fra il ritratto Tucher e il donatore della Sacra Famiglia di Londra tali relazioni di fattura e di tipo da permetterci la conchiusione che si tratti dello stesso personaggio, o almeno di una contemporaneità di esecuzione.

Inoltre non ci sembra probabile che i ritratti con caratteri raffaelleschi sieno stati tutti eseguiti tra il 1511 e il 1514. E cominciamo dal contestare la supposta coincidenza tra il principio dell'odio tra Sebastiano e Raffaello, e il mutamento immediato nello stile del primo verso il michelangiolismo. Le relazioni di Raffaello stesso con Michelangelo provano ad evidenza che tali riguardi non si usavano a quel tempo; senza contare che il porre nel 1514 il principio dell'odio è una pura ipotesi, sia pure ragionevole. Le date sicure sono queste: gli affreschi della Farnesina cominciano nel 1511, la Fornarina ha la data 1512, il cosìdetto Uomo Am-

malato è del 1514; la Pietà di Viterbo è anteriore certo, ma forse di poco, al 1519. E mi pare di notare nelle tre prime opere un progredire lentissimo d'imitazione raffaellesca, nell'ultima uno spiccato michelangiolismo. Perchè il D'Achiardi voglia vedere un maggiore raffaellismo nella Fornarina che nell'Uomo Ammalato, non so. Certo mi pare improbabile che tra il 1511 e il '14 Sebastiano abbia avuto il tempo di assimilare compiutamente la maniera raffaellesca e di esprimerla in numerosi ritratti, per abbandonarla di bel nuovo nel '14. Tutto invece concorre a credere che la perseveranza di molti elementi veneziani, notata ancora nel '14, andasse negli anni seguenti dileguando, e desse luogo a un passaggio graduale dalla maniera raffaellesca alla michelangiolesca. Perciò tra gli altri ritratti citati dal D'Achiardi il solo Violinista Sciarra (quanto anch'esso veneziano!) può essere, a mio vedere, anteriore al 1514.

Il ritratto di Budapest e quelli Del Monte e Carandolet hanno invece squadratura di forma, forza di rilievo e retorica grandiosità ben maggiori e più romane che le altre opere citate. Con il Carandolet, Sebastiano ha già voluto fare un ritratto di ambiente, dove figure minori sono aggiunte quasi a far risaltare il valore morale, l'autorità della principale. A una concezione di tal genere Raffaello non giunse prima del 1518, e ancora senza l'accompagnamento dell'architettura: così che tutto ciò è inspiegabile non solo nel Sebastiano dei primi anni romani, ma nel Sebastiano puramente raffaellesco. Mi pare che la presenza di Michelangelo possa invece spiegare tutto.

Non mi nascondo che questo tentativo di nuovo assetto cronologico dei ritratti di Sebastiano non troverà tutti concordi, ma penso che servirà per una comprensione più razionale del loro graduale sviluppo. In ogni modo riconosco che debbo al D'Achiardi se ho potuto mettere la questione in tali termini, e credo che a lui dovrà chiunque in avvenire vorrà portare il suo contributo di studî alla conoscenza di Sebastiano del Piombo.

1° gennaio 1908.

LIONELLO VENTURI.

Dai Ch.mi Sigg. Prof. Gaetani De Sanctis e P. F. Ehrle riceviamo e pubblichiamo:

Mi sia permesso di presentare alcune osservazioni obbiettive intorno alla recensione della mia *Storia dei Romani* che ha pubblicato in questo periodico (II, c. 213 segg.) il dott. Giovanni Costa.

Il Costa ritiene che non si sentisse il bisogno di una Storia di Roma come la mia. Tutti i critici del mio libro, favorevoli o avversi, hanno detto precisamente il contrario. « Il bisogno d'intendere lo svolgimento della storia romana dev'essere pur soddisfatto (scrive nella *Critica* Benedetto Croce)... Si distrugga pure questa storia del De Sanctis se è così sbagliata come si dice; ma si provveda a surrogargliene una altra ».

Il Costa aggiunge che, contro la mia volontà senza dubbio, la mia storia è in aperta opposizione a quella del Pais. Debbo respingere la taccia d'inconsapevolezza che qui egli mi dà. Ritenendo che non possa approvarsi il metodo tenuto dal Pais nell'analisi dei documenti e nello studio della tradizione e che debbansi in massima respingere le conclusioni che egli ne trae, ho creduto mio dovere combattere metodo e conclusioni a viso aperto. Nessuno dovrebbe far oggetto di biasimo, sia pur velato, la franca e libera affermazione di teorie opposte alle altrui quando sia « temperata e serena ». Nessuno inoltre, se ci liberassimo un po' più dalla tirannia della frase, dovrebbe, sia pure ipoteticamente, prendere per misura del progresso la maggiore o minore audacia nel negare.

È inesatto che io abbia imitato la disposizione e divisione della *Storia greca* del Beloch. La disposizione e divisione è suppergiù quella della *Storia romana* del Mommsen. Nel dare poi specialissima importanza al movimento religioso e alla storia del diritto privato e pubblico ho seguìto in parte l'esempio del Mommsen, in parte quello del Meyer.

Dei Fasti consolari mi sono occupato naturalmente assai più di quel che il Costa non supponga, sebbene, data l'indole del libro, mi sia tenuto pago a trattare del più essenziale ossia soprattutto a dare la dimostrazione dell'autenticità. Questa dimostrazione non è fondata sopra nessun preconcetto, ma su considerazioni intorno alla possibilità di siffatte falsificazioni e alle traccie che avrebbero dovuto lasciare e sull'esame dei gentilizî registrati nei Fasti (I, p. 5; II, p. 212, n. 2). Respingo affatto l'accusa di non aver avuto a mente per l'inizio della compilazione dei Fasti una data ben determinata. Stimandoli autentici, salvo una brevissima prefazione mitica, scende per necessità che i nomi dei consoli dovettero cominciare a registrarsi fin dalla prima metà del v secolo (I, p. 4 segg.); e l'ho detto del sesto anche esplicitamente, sebbene non ve ne fosse neppur bisogno, trattandosi d'una conseguenza evidente e immediata delle mie premesse. Parlando poi della prosa latina ed enumerandone i documenti più antichi (tra cui le liste dei magistrati), ho detto che tutti quei documenti di cui parlavo non sono posteriori nelle loro origini al principio del iv secolo (II, p. 506). Non m'è neppur venuto in mente che alcuno potesse fraintendermi come fa il Costa. Se scrivo potersi affermare che i Greci fin dal v secolo conoscevano tutti i principali generi letterarî, chi vorrà inferirne che io attribuisca all'età di Pericle l'epopea omerica? E mi pare che il Costa avrebbe dovuto pensarci due volte prima di scrivere le parole gravi che a questo proposito mi rivolge. Avrei parecchio da aggiungere sui Fasti

consolari; ma per discutere le teorie del Costa su di essi aspetteremo che dia qualcosa più di semplici asserzioni. E spero che con un po' di riflessione riuscirà da sè il Costa a capire perchè io trovi singolari i cognomi Montano e Capitolino che vengono attribuiti al console Tarpeio.

Grave è la svista in cui il critico incorre accusandomi rispetto ai Fasti trionfali di una contraddizione che non esiste. Ho detto (I, p. 15) che dal 366 in poi essi sono in parte fededegni, mentre prima sono pieni di falsificazioni. Conforme a ciò ho dato dal 366 in poi sempre maggiore importanza alle loro testimonianze che ho discusso caso per caso confrontandole con la tradizione; ma prima del iii secolo non le ho date mai di per sè sole come sicure; anzi a proposito di fatti del 300 circa (II, p. 341), al contrario proprio di quel che il Costa mi fa dire, ho esposto varî dubbi sul loro valore.

Non tedierò il lettore rilevando le altre minute inesattezze in cui il Costa è incorso. Piuttosto, poichè anch'egli si trattiene sul titolo della mia *Storia dei Romani*, sarà bene che chiarisca io stesso le ragioni che m'hanno indotto a preferirlo a quello di storia d'Italia. La storia d'Italia (voglio intendere di tutta l'Italia) comincia solo con la conquista romana. Una vera storia degli Etruschi, degli Oschi e degli Umbri non si può scrivere per ora e forse non si scriverà mai, perchè conosciamo alcune delle manifestazioni della loro vita, ma non la loro vita, mancandoci i monumenti letterarî che sono la sola espressione adeguata della vita d'un popolo. Invece della vita e dell'anima romana possiamo farci una idea, se non piena, almeno non del tutto inadeguata. Per questo mi son tenuto pago a scrivere una storia dei Romani. Ma narrare poi la conquista romana d'Italia senza dare un'idea, quanto è possibile, esatta della struttura etnica del paese, del carattere, della potenza, della coltura delle varie popolazioni che

i Romani ridussero ad unità, questo sarebbe, per dirla col vecchio Sempronio Asellione, *fabulas pueris narrare, non historias scribere.*

GAETANO DE SANCTIS.

Nel volume 2° (1907) fasc. 1°: Notizie bibliografiche, col. 87, il dott. A. Muñoz scrive intorno alla riproduzione del Menologio dell'Imperatore Basilio II: « Un più grave appunto deve invece farsi alle riproduzioni; tranne alcune poche in principio e qua e là, le fotografie evidentemente sono state eseguite su lastre semplici invece che isocromatiche, errore tanto più grave quando si pensi che le miniature hanno un fondo d'oro scintillante, che una lastra semplice rende naturalmente in nero; non poche delle figure che hanno sempre carni chiare, rosee, sone trasformate in veri negri ».

Lasciando da parte gli apprezzamenti mi permetto di osservare intorno ai due fatti, sui quali il Muñoz fonda il suo giudizio:

1° Che il sig. ing. Molfese asserisce formalmente di avere eseguite le negative del Menologio con lastre isocromatiche od ortocromatiche della Casa Cappelli di Milano; nei libri della quale casa la verità dell'asserzione, volendo, si potrà verificare. D'altronde agire diversamente sarebbe stato il colmo dell'ignoranza o della negligenza per uno stabilimento di riproduzioni fototipiche.

2° Chiunque abbia sfogliato un po' il Menologio sa, che figure oscure e talvolta dei « veri negri » purtroppo vi si trovano, ed a nessun intenditore verrà in mente di farli lavare, perchè compariscano più belli di quel che sono in realtà.

P. FRANCESCO EHRLE
Prefetto della Biblioteca Vaticana.

NOTIZIE.

L'archeologia nel III Congresso della Società Italiana per il progresso delle scienze.

Nei giorni 18-23 dell'ottobre scorso ebbe luogo in Firenze il secondo congresso della Società Italiana per il progresso delle scienze, la quale accoglie nella sezione XVIII i cultori delle discipline archeologiche e paletnologiche. La nuova sala dei *Clusini Veteres* del Museo Topografico dell'Etruria, di quel Museo che per l'attività instancabile e sapiente del professor Milani cresce continuamente di estensione e di fama ben meritata, prestò una sede magnifica e mirabilmente suggestiva alle adunanze della sezione, che si succedettero senza interruzione dal 19 al 23 e suscitarono l'attenzione e l'interesse più vivo in tutti gl'intervenuti per il numero la varietà e l'importanza delle comunicazioni che vi furono fatte. Su proposta del veterano degli archeologi italiani prof. Pigorini, presidente onorario, furono eletti per acclamazione a presidente effettivo il professor L. Milani e a vice-presidente il dottor C. Marchesetti; e come segretari furono scelti i dottori E. Galli e F. Pellati.

Nelle condizioni presenti degli studi le ricerche degli storici e degli archeologici si rivolgono di preferenza alle origini: nessuna meraviglia perciò, se anche le comunicazioni e le discussioni della sezione di archeologia e paletnologia del congresso fiorentino si svolsero intorno alle origini italiche e alle scoperte del Mediterraneo orientale che si collegano strettamente colle origini dei popoli e delle civiltà dell'Italia antica. Non sarebbe opportuno nè possibile riferire qui intorno a tutti i lavori della sezione, come sarà fatto, giova sperare, nel volume degli Atti generali del Congresso; ma sarà gradito ai lettori dell'*Ausonia* l'avere sin d'ora un resoconto sommario delle principali comunicazioni.

La prima comunicazione, colla quale s'iniziarono i lavori della sezione, fu quella del prof. Milani, *Italici ed Etruschi: somiglianze e dissimiglianze.* Dopo aver notato quanto siano scarse le nostre conoscenze intorno alle forme assunte dalla civiltà eneolitica e da quella del bronzo in Etruria, egli osserva che sono abbondantissimi i riscontri e le analogie fra i materiali etruschi della prima età del ferro e quelle coevi dell'Emilia e del Veneto, come pure nel sistema delle sepolture, negli oggetti dei corredi funebri, e nell'uso dei cinerarii di tipo villanoviano; non crede però che tali somiglianze bastino per asserire un'identità di origine e di coltura nelle popolazioni che abitarono al di qua e al di là dell'Appennino, perchè insieme alle accennate somiglianze egli trova in Etruria elementi nuovi che fanno pensare ad una vera e propria trasformazione della civiltà italica per l'azione diretta e immediata di un popolo, di una civiltà e di una religione diversa, e quindi anche di diversa provenienza. Questi elementi nuovi sono: i canopi (vasi cinerarii che ritraggono nel loro coperchio la testa del defunto, in cui riappariscono le maschere mortuarie orientali, e le urne a capanna, ritrovate con forme analoghe recentemente negli scavi di Creta, le quali sostituiscono in

molti luoghi i vasi cinerarii villanoviani); le calotte e gli elmi pileati e crestati di bronzo o di terracotta che ricoprono talvolta, in luogo della ciotola caratteristica, i cinerarii di tipo villanoviano, e analogamente le coperture a forma di scudi tondi od ovali di taluni pozzetti funebri, gli scudi di pietra di forma conica nelle tombe a tumulo di Vetulonia, ecc. in cui si vede il riflesso del culto dei Kureti o Dattili cretesi o frigi; il diffondersi dell' inumazione in luogo della cremazione, la costruzione e l' arredamento di tombe a tumulo e architettoniche. La navicella di bronzo della tomba del Duce a Vetulonia spiega chiaramente che venendo in Italia gli Etruschi possedevano la civiltà agricola e l'arte di lavorare i metalli; la stele del guerriero di Vetulonia, e quelle di Fiesole e di Pomarance (quest'ultima or ora esposta al pubblico nel Museo topografico) dimostrano il carattere militare dell' immigrazione e della dominazione etrusca, mentre le armi e le acconciature loro proprie confermano la loro provenienza dall'Asia Minore e la loro parentela cogli Hetei.

Il discorso del prof. Milani, denso di pensieri e di fatti, illustrato colla presentazione di parecchi materiali ancora inediti, alcuni dei quali trovati negli scavi di Creta, e messi a fronte di altri provenienti dall' Etruria, fu accolto con molto favore. La questione che ha affaticato tante generazioni di dotti e frustra tuttora l' aspettazione di tutti gli uomini colti non è di quelle che si possano risolvere d'un tratto con una risposta che tronchi ogni dubbio ed ogni obbiezione, nè il prof. Milani colla sua comunicazione ha inteso di tagliar corto alle incertezze e di esaurire la trattazione del tema spinoso. È certo però che i materiali da lui raccolti e le osservazioni in gran parte nuove che egli ha fatto gettano sprazzi di luce sull' oscuro problema e rappresentano una somma di lavoro di cui tutti gli studiosi gli devono essere grati.

Importanti comunicazioni che attrassero l'attenzione dei congressisti nelle adunanze successive furono quelle del prof. Pigorini sopra un nuovo strumento paleolitico rinvenuto nell'isola di Capri, del prof. A. Taramelli sulle scoperte da lui fatte in Sardegna, del professor Marchesetti sopra un deposito del terzo periodo della prima età del ferro presso il Castelliere di S. Canziano (Trieste), del professor A. Pasqui intorno al sepolcreto antichissimo di Monteleone di Spoleto, del Dr. E. Galli intorno alle varie costruzioni della rôcca Fiesolana, del Dr. Pernier sugli ultimi scavi di Festo, del Dr. Karo su quelli di Pylos, del Dr. S. Ricci intorno al coordinamento delle collezioni numismatiche nei pubblici medagliari, del Dr. Cultrera intorno all'opportunità di raccogliere nel R. Museo Archeolgico di Firenze le sculture antiche esistenti in vari luoghi della città.

Il prof. Pigorini, il quale prese parte attiva alla discussione in tutte le sedute e pose chiaramente il problema della civiltà etrusca durante l'età del bronzo dei terramaricoli, parlò di un nuovo strumento paleolitico scoperto nell' isola di Capri, mentre si scavavano le trincee per l'erezione di una casa alla distanza di 50 m. dal lato nord dell'albergo *Qui si sana*.

Il terreno tagliato dalla trincea risulta di tre strati: il primo strato di tre metri circa è suolo vegetale, il secondo di m. 1.70 contiene materie vulcaniche, il terzo di m. 1.60 è di terra rossa quaternaria che si adagia sopra un fondo calcareo. Il nuovo strumento *chelléen* è stato trovato imposto nel terzo strato di argilla rossa a circa m. 0.40 di profondità.

Un ritrovamento simile era già avvenuto nella medesima località negli anni precedenti (vedi *Bullett. di Paletnol. Ital.*, XXXII, p. 5 e segg.); ma, poichè le prove addotte allora circa la sincerità del ritrovamento potevano dar luogo a qualche dubbio, la scienza non aveva potuto valersene come d'un fatto accertato. Nel caso presente, come il prof. Pigorini dimostra con documenti autentici, furono osservate tutte le

cautele, per cui il fatto accertato ora autorizza ad accettare francamente anche il primo.

Il prof. A. Taramelli nelle sue comunicazioni dal titolo *Sardania e in particolare delle nuovissime scoperte neolitiche di Anghelu Ruju*, espose i risultati principali degli scavi a cui egli con cura indefessa si è applicato per risuscitare il passato antichissimo dell'isola affidata alle sue fortunate ricerche, ed illustrò la sua esposizione mostrando parecchi interessantissimi cimelî da lui rinvenuti negli scavi. Nella prima delle sue comunicazioni egli rilevò il fatto che le stazioni più antiche della Sardegna sono neolitiche, p. e. alcune da lui esplorate presso Cagliari (Monte S. Elia) con capanne all''aperto, quasi grotte artificiali corrispondenti alle più piccole e semplici *domus de gianas*. Però le grotte più spaziose, così osservò continuando, e complesse sono di età eneolitica e fors' anche proseguono verso il periodo del bronzo. La esplorazione più proficua fu quella della necropoli di Anghelu Ruju, presso Alghero, che diede circa trenta grandi ipogei. Essi sono generalmente complessi, e si compongono di un pozzo o di un corridoio con celle esterne (forse per servi?), di prodromos e anticella, di cella e cellette circostanti. I morti — sempre inumati (si hanno soltanto due o tre esempii di incinerazione e questi in apposite nicchie) — sono deposti nelle varie cellette, supini o rattrappiti, con grande quantità di punte di pietra che servirono a scavare la tomba, coltelli e frecce di selce, quarzo ed ossidiana, migliaia di pendagli tratti dalle valve di molluschi, perle di callaite, di quarzo, di argento. Le suppellettili più interessanti sono quelle di provenienza egea o cretese, gli idoletti femminili di marmo simili a quelli dell'Egeo, le coti votive, i pendagli che accennano a rapporti di navigazione col Mediterraneo orientale. All'occidentale invece si riferiscono i vasi a campana proprii dei dolmen, il cinabro, le perle di quarzo, di callaite. I pugnali di rame sono semplicissimi ed eguali a quelli di Remedello. La ceramica locale accenna anzitutto alla civiltà neolitica italiana e mostra stretti rapporti colle stoviglie delle stazioni di Stentinello o meglio colle ceramiche delle isole dell'arcipelago toscano, della Spagna e del Portogallo. Se si può ritenere che vi sia sincronismo colle tombe cretesi, questi spogli rappresenterebbero un periodo assai remoto nella storia della Sardegna, corrispondente al terzo millennio a. C., quando prendono stanza nell'isola i *nuraghisti*, perchè tra le ceramiche dei primi nuraghi e quelle di Anghelu Ruju passano varie analogie. Le *domus de gianas* più antiche sono eneolitiche: alcune però possono giungere fino all'età del bronzo, la quale in Sardegna non è tuttavia così chiaramente distinta, o almeno così pura e linda come nel continente. Certo è che anche i nuraghi rimontano ad un periodo assai remoto.

La seconda comunicazione del prof. Taramelli ebbe appunto per argomento i nuraghi. I nuraghi, secondo i risultati a cui egli giunse, furono eretti in lungo lasso di tempo, a cominciare dal 2000 circa a. C. continuando fin verso l'ottavo o il settimo secolo, e se ne incontrano in ogni parte dell'isola: i più antichi sorgono nei punti più importanti per la sicurezza e la difesa della regione, quasi vedette ai guadi, vedette agli sbarchi, contrafforti; vengono in seguito quelli più grandiosi, veri centri fortificati che formano vere acropoli costituite di mura e di grandi campi trincerati. Se ne hanno diversi tipi: quello nuragico, uso nuraghe Losa; e quello a villaggio fortificato come a Palmavera, che era un vero fortilizio con tracce di forni, di casa di abitazione ed armi di rame, armi di pietra, asce e mazze forate, e sopratutto con una bella serie di ceramiche tutte belle e fini per forma e per ingubbiatura. Vi si trovano a centinaia esemplari di ossa di animali, ma nessuno d'uomo. Lo scavo di Lughernos confermò che ivi si viveva fabbricando pane, fondendo armi, attingendo acqua dai pozzi, preparando le difese. I pozzi nura-

gici sono copiosi e mostrano che ivi pure si vive e non si seppelliscono cadaveri. A questi sono serbate le tombe dei giganti più o meno grandi, e forse le *domus de gianas* più tarde. Una tipologia nuragica non può ancora essere fatta: s'intravvede la possibilità che i grandiosi nuraghi come quelli di Torretta, Losa, ecc., siano gli ultimi; ma questi sono per lo più costruzioni complesse fatte in diversi tempi. Il Taramelli disse di attendere nuova luce, cioè nuovi scavi, per conoscere case e templi. Per ora gli sembra di ravvisare favisse nei pozzi sacri di Gargei, di Paulilatino, di Villacidro; ma nulla può asserire di certo, perchè quei depositi non furono ancora scavati regolarmente.

Il Dr. C. Marchesetti, dopo aver gettato un rapido sguardo sulla civiltà illirico-veneta, che fioriva nelle parti settentrionali-orientali d'Italia, ed aver descritto la località di S. Canziano presso Trieste, dà relazione di un tesoretto preistorico recentemente colà scoperto, contenente una grande quantità di perle d'ambra e di vetro, di molti anelli, armille, pendagli di forme svariatissime, bottoncini, saltaleoni, falere, fusajuole, di alcune fibule della Certosa, ecc. ecc. Il deposito giaceva al piede del muro rovesciato dell' antico castelliere di S. Canziano, ove sarà stato nascosto in tempo di guerra per sottrarlo ai nemici. Esso va riferito al terzo periodo della prima età del ferro (450-500 a. C.) ed è specialmente rimarchevole per l' associazione di oggetti di bronzo con altri di differenti sostanze, il che secondo il prof. Pigorini, sarebbe il primo caso finora riscontrato in Italia. Il Dr. Marchesetti esclude che si tratti di una tomba, come pure di una fonderia o di una stipe o deposito sacro. Anche la comunicazione del Dr. Marchesetti fu illustrata colla presentazione di alcuni cimelii del tesoretto.

Il prof. A. Pasqui si propose di mostrare quale rapporto passasse fra il materiale detto villanoviano con alcune speciali costruzioni o

cinte di villaggi, di forma circolare o ellittica, arginati, ecc. Questo rapporto, a suo giudizio, è quel medesimo che passa coi *castellieri* scoperti nell'Istria dal Marchesetti. Addusse per prova anzitutto gli esempi di Monteleone di Spoleto mettendoli in relazione coi numerosi recinti dell'Umbria e dell'Etruria; quindi si fermò ad illustrare le difese del lago Prile o *lacus Aprilis* di Vetulonia, dove appunto questi recinti formano una specie di quadrilatero di difesa. Ogni affermazione del prof. Pasqui era ampiamente dimostrata da esemplari di vasellame e di altri oggetti del periodo villanoviano.

Il dott. Galli riassunse nella sua comunicazione un suo studio, illustrato con parecchi disegni, intorno agli *Avanzi di mura e vestigia di antichi monumenti sacri sull'acropoli di Fiesole.* Egli stabilì in primo luogo che la collina fiesolana occupata dall'antica rocca sorgeva sulla vetta dell'odierno monte di San Francesco: quindi fissò su di una pianta i non pochi ruderi di mura di difesa a grandi massi che si vedono ancora alle falde e in cima al detto monte, e constatò che essi non corrispondono affatto a quelli segnati con molta regolarità su di una pianta dell'acropoli delineata al principio del secolo scorso da un tal Bini fiesolano, pianta che finora è stata ritenuta e riprodotta sempre come esattissima. I detti ruderi sarebbero molto interessanti perchè mostrano una grande varietà di struttura. Toccò infine degli edifici di cui son rimaste traccie sull'acropoli. Parlò pertanto dell'antico tempio che sorgeva dove è ora la basilica di Sant'Alessandro e dei tre pozzetti cilindrici messi in luce dall'architetto Del Rosso dinanzi all'ingresso di detta basilica nel 1815, e creduti erroneamente vere e proprie *favissae*, nonchè di un altro edificio, forse anche sacro, di cui si ignora tuttavia l'ubicazione precisa, rivelatoci da una quantità di materiale scelto da costruzione, da non pochi pezzi di colonne e da altri frammenti architettonici trovati in

una grande cisterna probabilmente etrusca scoperta di recente nel terreno annesso al convento dei Francescani. L'esplorazione di questa cisterna, fatta a spese della Soprintendenza d'Etruria, fu diretta nel giugno scorso dal dott. Galli. Ora dalla stratificazione del materiale in essa rinvenuto e da altre circostanze egli sarebbe stato indotto a pensare che l'edificio dal quale fu tratto il pietrame che servì ad ostruirla fino alla bocca, dovette essere distrutto col fuoco e forse intezionalmente per colmare la cisterna rimasta aperta fino all'epoca barbarica.

Il Dr. Pernier come il Dr. Taramelli fece due comunicazioni, le quali si riferiscono agli scavi italiani di Festo di cui egli fu veramente negli ultimi anni *magna pars*. La prima ebbe per argomento *la città ellenica arcaica di Prinià in Creta*, ossia i risultati degli scavi eseguiti dalla Missione archeologica italiana a Creta con tre campagne (1906-1908) sopra un'antica acropoli vicina al moderno villaggio di Prinià, quasi nel centro dell'isola. Quest'acropoli, difesa dalla natura, dominante le principali vie di comunicazione del mar cretese verso la pianura di Messarà, fu abitata dall'età protogreca fino all'epoca ellenistica. Ellenistica, almeno nel suo aspetto attuale, è una fortezza che difende il solo fianco accessibile dell'acropoli. Da questa fortezza, notevole per la sua pianta singolare, provengono varie stele funerarie graffite e dipinte con figure di stile greco arcaico, somiglianti a stele protoetrusche. Erano state impiegate nella fortezza come materiale da costruzione e sembra che fossero state tolte da un sepolcreto che giace sotto all'acropoli. Ad est della fortezza si stende un vasto abitato che, per la maggior parte, risale ad età ellenica arcaica. A sud-est, sull'acropoli stessa, in mezzo alle case s'è trovato un gruppo di terrecotte votive che sembrano appartenere ad un larario. Sono idoli a busto umano su base cilindrica, o a cono vuoto con serpenti, del tipo di quelli in cui

il prof. Milani ha riconosciuto primitive immagini di *Rhea*. Al culto di *Rhea* sull'acropoli di Prinià ci riporta la scoperta di un tempio rimesso in luce in prossimità del supposto larario. Il tempio, costruito a piccole pietre appena sbozzate, orientato con ingresso a est, si compone di un pronao e di una cella. Nella cella si conservano due basi in pietra calcare per colonne di legno e, nel mezzo, la fossa dei sacrifici θυσιαστήριον. Per l'architettura questo tempio può considerarsi come il succedaneo del *megaron miceneo* e il prototipo del tempio ellenico arcaico. La ceramica degli strati più bassi ci dice che la sua costruzione rimonta ad età protogreca. Era ornato con sculture in pietra tenera dipinta. Restano avanzi di *un fregio* esibente una pompa sacra di cavalieri, e parte di una importantissima statua di culto, che rappresenta una *dea* seduta sopra un trono, il quale poggia sopra un basamento ornato ai fianchi con leoni e cervi in rilievo, e inferiormente con altra figura di dea ritta. Il basamento, a quanto pare, era dunque sostenuto da pilastri o colonne. Questa statua di culto, che per lo stile deve riconnettersi con altre opere statuarie cretesi della prima metà del secolo VI, è importantissima perchè ci offre la più splendida conferma alla tradizione intorno alla primitiva scuola d'arte in Creta dei cosidetti *Dedalidi*.

La seconda comunicazione riguardò il *disco di Phaestos a caratteri pittografici* per la quale rimandiamo all'articolo dello stesso dott. Pernier in questo medesimo volume.

Il dott. G. Karo riferì intorno agli ultimi scavi di Pylos. A mezza giornata al sud di Olimpia, tra Samikon e Lepreon, il Doerpfeld nel 1907 trovò un'acropoli micenea, con palazzo quasi del tutto rovinato e tre tombe a tholos, che furono scavate negli anni 1907-1908. La posizione del luogo corrisponde a quella di Pylos di Triphylia nominata da Strabone. Le tre tombe erano distrutte e depredate, ma contenevano avanzi di suppellettile ricchissima,

ornamenti d'oro — specialmente un bel rospo granulato — di lapislazzuli, ametista, vetro, avorio, e specialmente un enorme quantità di ambra baltica, finemente lavorata, che attesta il commercio tra il Baltico e l'Adriatico, in quell'età remota. Le tombe sono tra le tholoi più arcaiche, come quelle di Vafio o di Thorikos, come lo attestano le freccie di selce ed i bellissimi vasi del cosiddetto « Palace style » di Cnosso. Per maggior schiarimento della sua comunicazione il dott. Karo presentò agl'intervenuti alcuni esemplari in facsimile degli oggetti ritrovati negli scavi.

Il coordinamento delle collezioni numismatiche nei pubblici medaglieri fu il tema svolto dal dott. Serafino Ricci, direttore del R. Museo Numismatico e Medagliere di Brera in Milano. Il Ricci, osservando mancare una direzione sui medaglieri italiani, e quindi un indirizzo sia per gli acquisti, sia per l'illustrazione scientifica di essi, propose di agevolare il coordinamento fra le pubbliche collezioni: 1° con la scelta degli acquisti in modo da colmare reciprocamente le lacune almeno fra i medaglieri della regione eccettuate quelle collezioni locali che si desiderino complete; 2° con la pubblicazione pronta dei cataloghi delle pubbliche raccolte numismatiche; 3° col permettere cambi fra musei; 4° con la vendita dei duplicati sotto la responsabilità del direttore. Egli riconosce inoltre la necessità della nomina d'una commissione superiore di Numismatica (che potrebbe essere dedotta da quella centrale di archeologia e belle arti in Roma, rinvigorita con qualche altro elemento numismatico), la quale tratti tutte le questioni esclusivamente numismatiche, che si rendono via via più urgenti (fondo fisso per acquisti — regolamento per la circolazione internazionale delle monete — ispezione, riordinamento e illustrazione delle collezioni — vendita di duplicati — cambi — esposizioni a turno — insegnamento numismatico universitario — direzioni numismatiche regionali o

campartimentali — scuola dell'arte della medaglia — pubblicazioni periodiche ufficiali — regolamento per l'esemplare d'obbligo delle medaglie nuove al Medagliere nazionale — regolamento pel ritrovo dei ripostigli e per le notizie archeologico-numismatiche, ecc.); tratti insomma tale Commissione tutto ciò che interessa l'incremento e lo studio delle pubbliche collezioni, il progresso dell'arte della medaglia e delle discipline numismatiche, in modo da mantenere viva la gloriosa tradizione numismatica italiana, che dura ininterrotta dal Petrarca a Vittorio Emanuele III. La Sezione approvò le osservazioni e fece suoi i voti del Ricci, invitando, su proposta del prof. Pigorini, il presidente prof. Milani, che gentilmente accettò, a farsi interprete dei desideri della Sezione del Congresso presso la Commissione superiore centrale di antichità e di belle arti in Roma, di cui egli fa parte.

Nell'ultima giornata del Congresso il Dr. Cultrera trattò la questione della *Opportunità di raccogliere nel R. Museo archeologico le antiche sculture di Firenze*. Cominciò col ricordare il voto, già espresso dal prof. Milani sin dal 1897 (cfr. Milani, *Museo topografico dell'Etruria*, Firenze-Roma, 1898, p. 10), che le raccolte statuarie degli Uffizi, di Palazzo Riccardi, di Palazzo Pitti, di Boboli, di Poggio Imperiale, di Castello e tante altre sparse per Firenze, fossero riunite e ordinate in un grande museo di scultura. Insistè sul fatto che quanti si sono oramai avvezzati a considerare le opere d'arte, non quali oggetti di ornamento, ma quali documenti storici e documenti di una delle più nobili ed espressive manifestazioni dello spirito umano, a Firenze, dinanzi alle numerose sculture antiche, a cui, salvo rare eccezioni, è assegnato un posto assolutamente in sott'ordine, non possono non provare un vero senso di pena; mentre ben poco perderebbero del loro carattere essenziale i palazzi e i luoghi che presentemente se ne adornano. Quando questi marmi formassero una sola grande collezione,

la città di Firenze si vedrebbe come per incanto arricchita di un tesoro inestimabile, del quale ora si conosce l'esistenza, ma non è possibile apprezzare la portata. Osservò che provvedimenti simili sarebbero desiderabili anche altrove, Roma non esclusa; ma notò altresì che a Roma la dispersione delle antiche sculture in vari luoghi della città, al di fuori delle grandi collezioni governative, pontificie, comunali e private, non presenta le proporzioni che si palesano a Firenze. Per Roma non mancano certo allo Stato compiti e doveri altissimi rispetto al complesso delle antiche opere plastiche che esso attualmente vi possiede e che dovrà possedervi in seguito, ma sono compiti di tutt'altro genere, che sarebbe oltremodo interessante e utile esporre e discutere in un congresso di dotti. Ma per ragioni di opportunità — trattandosi di argomenti molto delicati — credè meglio per il momento imporsi rispetto ad essi un doveroso riserbo. Accennando, infine, alla grave questione dei locali, ricordò come pur troppo si assista giornalmente a un fatto molto singolare: al sorgere, cioè, sempre di nuovi grandi palazzi, più o meno sontuosi destinati a sede di pubblici uffici, mentre nessun grande edifizio è stato finora costruito appositamente per un museo o per uno galleria. Eppure, se ci sono istituti che, per la stessa loro natura e per il loro scopo, richiederebbero locali comodi e decorosi, e ove una certa sontuosità artistica non sarebbe del tutto superflua, non vi è dubbio che siano proprio le gallerie e i musei. Invece con rincrescimento bisogna constatare come non ci sia verso di fare entrare pubblico e dirigenti la cosa pubblica in quest'ordine di idee, pur così ovvio, semplice ed evidente, e di far comprendere la sconvenienza che gallerie e particolarmente grandi musei, che per avventura non vantano un'origine antica o di non molto recente data, rimangano relegati nei corridoi e nelle celle di vecchi conventi.

La questione sollevata dal Cultrera diede

luogo a una larga discussione che terminò coll'approvazione del seguente ordine del giorno:

« La Sezione XVIII del Congresso, considerando che le sculture antiche degli Uffizi devono essere restituite al loro naturale ambiente storico-artistico e collocate nel R. Museo Archeologico, ove già si trovano i bronzi;

« che tale collocamento, oltre a integrare un Museo di scultura antica giova anche allo studio ed alla comparazione delle opere di scultura moderna, talora disturbati da materiale eterogeneo;

« che è pratico iniziare tale trasporto da un gruppo di sculture la cui presenza al Museo giovi subito ad accrescerne le entrate, fa voti:

« che il gruppo dei Niobidi e le principali sculture d'interesse storico-artistico siano al più presto trasferiti dagli Uffici al R. Museo Archeologico ».

In seguito il prof. Milani trattò della necessità di istituire presso ciascuno dei principali centri di studi universitari, e particolarmente in Firenze, una raccolta di gessi come sussidio allo studio della storia dell'arte, e propose alla sezione il seguente ordine del giorno che venne approvato all'unanimità:

« Considerando che a prescindere da Roma, dove per le cure e premure personali del prof. Loewy è sorto il primo ed unico Museo dei Gessi degno di tal nome che siasi finora costituito in Italia;

« Considerando che, in tutti i principali centri di coltura fuori d'Italia si trova già da lungo tempo costituito o aggregato alle Università o agli Istituti d'arte un siffatto Museo;

« Considerando che se l'Italia possiede in cambio molte opere d'arte e Musei di coltura, questi non servono alla educazione artistica propriamente detta;

« Considerando che il Museo dei Gessi serve a una immediata educazione storico-artistica di tutte le classi sociali;

« fa voti che il nostro Governo si adoperi

a far sorgere al più presto in ogni maggior centro di pubblica coltura un siffatto Museo e che tra le città da dotarsi di un tale Museo sia favorita per prima Firenze, l'Atene d'Italia, la quale si trova così in arretrato da essere nei riguardi di tale istituzione rimasta a ciò che fece l'ultimo granduca di Toscana ». B. Nogara.

Onoranze a Luigi Pigorini.

Il 26 ottobre ultimo scorso, nell'aula magna dell' Università di Parma, è stata consegnata al nostro vicepresidente prof. Luigi Pigorini la grande medaglia d'oro che uno stuolo di amici, di ammiratori, di discepoli italiani e stranieri gli hanno offerta per ricordo del cinquantesimo anniversario dal primo ingresso di lui nell'amministrazione antiquaria dello Stato. Alla festa cordialmente affettuosa furono presenti le autorità cittadine e numerosi archeologi convenuti appositamente a Parma; innumerevoli furono poi le attestazioni di amicizia e di stima che giunsero in quel giorno all' illustre paletnologo nostro, a cominciare da quella altissima di S. M. il Re che volle nominarlo commendatore dell'ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro. La nostra Società ricorda con animo grato le insigni benemerenze del Pigorini verso la scienza, verso la scuola e verso la patria, le ricerche sue lunghe e fruttuose intorno alla primitiva civiltà di nostra gente, la creazione di due splendide collezioni nazionali preistorica ed etnografica in Roma, l'opera sua di maestro e di presidente della Scuola d'archeologia e invia a lui un saluto riverente e un augurio vivo e affettuoso.

Direttore-responsabile: Mariani prof. Lucio.

Roma — Tipografia dell' Unione Editrice, via Federico Cesi, 45.

ERRATA CORRIGE.

A pag. 133, nota 2, è citato erroneamente per il *Münchner Jahrbuch*, l'anno 1897, invece del 1907; e quindi l'articolo del Loewy sull'*Emporium* è antecedente a quello del Furtwaengler.

FOT. FARAGLIA FOTOCALC. DANESI - ROMA

ANTINOO - SILVANO

OPERA DI ANTONIANO D'AFRODISIA

STELE FVNEBRE DEL MVSEO CIVICO DI CREMONA

Fotografia Faraglia

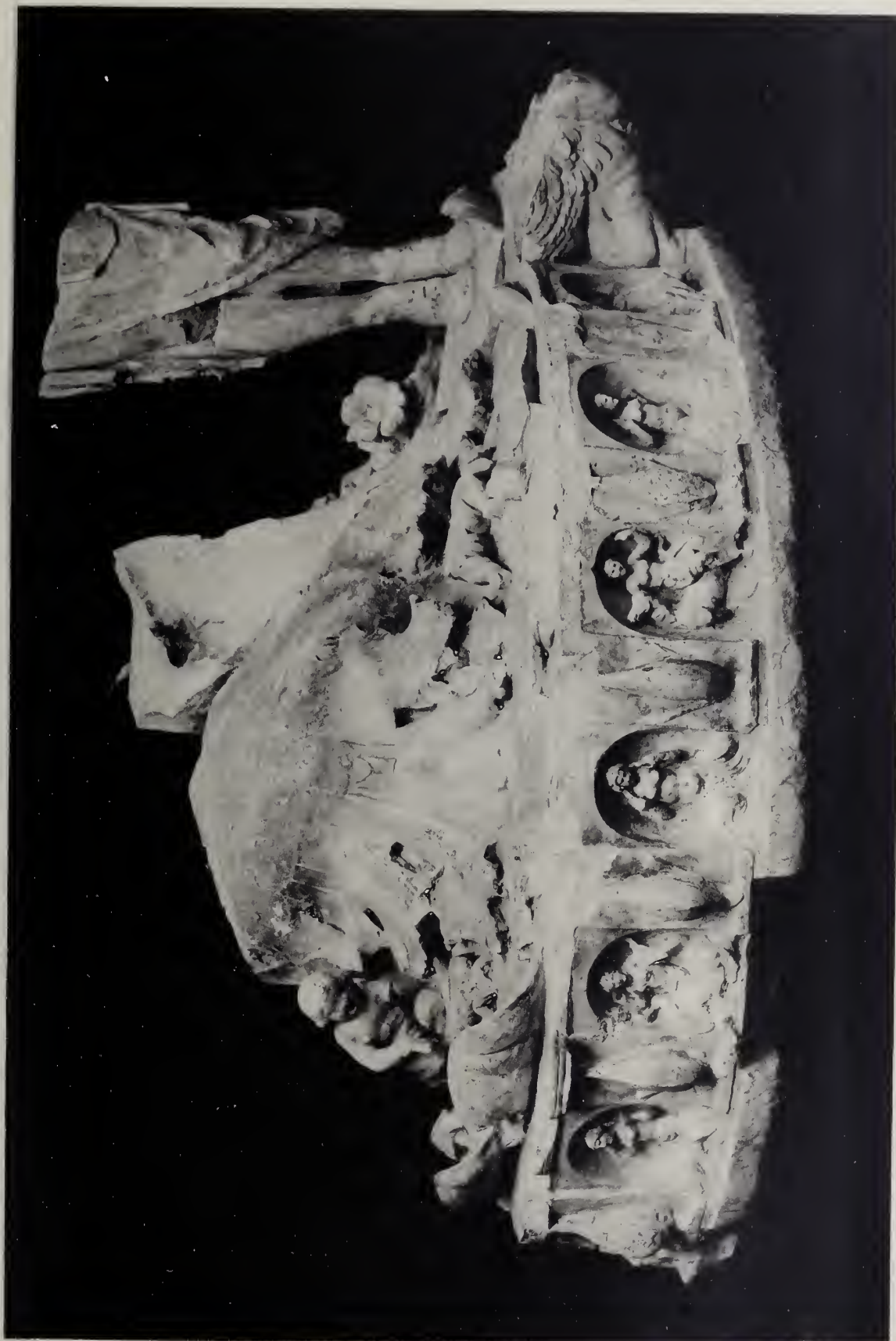
TESTA EROICA DEL MVSEO CAPITOLINO

Fotografia Caldesi

TESTA FEMMINILE
TROVATA SUL LATO NORD DEL MAVSSOLEVM

TESTA DI APOLLINE A BASILEA
DALL'ARCHAEOL. ZEITUNG, 1878, TAV. II

Fotografia Faraglia

TESTA IDEALE NEL PALAZZO DE' CONSERVATORI

Fotot. Danesi - Roma

LA BASE DI VILLA PATRIZI - MVSEO DELLE TERME

Fot. Faraglia

LA BASE PATRIZI

Fot. Faraglia

Fot. Faraglia

LA BASE PATRIZI

1.

2.

1. L'EDIFICIO DONDE PROVIENE IL DISCO, VEDUTO DA OVEST
2. IL MEDESIMO, VEDUTO DA EST

A B MURI LATERALI DEL CORRIDOIO 87 — C FOSSETTE — E MURO ELLENISTICO
* PUNTO DOVE FU TROVATO IL DISCO

1.

2.

1. SCAVO DELL'EDIFICIO DOVE FU TROVATO IL DISCO, VEDUTO DA NORD-OVEST
2. VANO DOVE SI TROVÒ IL DISCO E FOSSETTE ADIACENTI, VEDUTE DA SUD-EST

E MURO ELLENISTICO — S SAGGIO DEL 1900 — 1-7 FOSSETTE — 8 VANO E * PUNTO DOVE SI TROVÒ IL DISCO

IL DISCO DI PHAESTOS
APPENA LIBERATO DALLE INCROSTAZIONI PIÙ SUPERFICIALI
(RIDOTTO DI QUALCHE MILLIMETRO)

A

Danesi inc. - Roma

IL DISCO DI PHAESTOS

B

Danesi inc. - Roma

IL DISCO DI PHAESTOS

INDICE

AVSONIA

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE ·

ANNO IV · MCMIX ·

FASCICOLO · I ·

RES ANTIQVAE
LAVDIS ET · ARTIS

ROMA
SOCIETÀ TIPOGRAFICA EDITRICE ROMANA
PIAZZA MIGNANELLI, 23

1910

La Società Italiana d'Archeologia e Storia dell'Arte fondata in Roma il 1° gennaio 1906 si propone di favorire gli studî archeologici e storico-artistici e di secondare l'opera esplicata dai pubblici poteri nel rinvenimento, nella tutela e nell' illustrazione dei monumenti che riguardano l'arte e la storia del nostro paese.

Pubblica una rivista « Ausonia » la quale ha per iscopo non solo di portare un contributo alle discipline archeologiche e storico-artistiche con articoli originali, ma anche di diffondere il loro amore in mezzo a tutte le persone colte con larghi notiziarî e bollettini bibliografici che tengano al corrente dei progressi della scienza.

Il contributo sociale è di lire 20 annue per i soci ordinari, 300 per i soci perpetui e 500 per i soci benemeriti.

Può divenire socio, con diritto a ricevere la Rivista e a partecipare ad ogni altra manifestazione dell'attività sociale, chiunque voglia, purchè invii la sua adesione, raccomandata da due soci, al segretario

Prof. LVCIO MARIANI

VIA PIERLVIGI DA PALESTRINA, 55 - ROMA

al quale debbono essere pure spedite le comunicazioni scientifiche, e quanto riguarda la Rivista.

Per gli affari amministrativi occorre invece rivolgersi al

Prof. ANGELO COLINI

VIA DEL COLLEGIO ROMANO, 26 - ROMA.

AVSONIA

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE ·

ANNO IV · MCMIX ·

FASCICOLO · I ·

ROMA
SOCIETÀ TIPOGRAFICA EDITRICE ROMANA
PIAZZA MIGNANELLI, 23
—
1910

INDICE DEL FASCICOLO I.

INDICE DEL FASCICOLO II.

SOCIETÀ · ITALIANA ·

DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE ·

ATTI DELLA SOCIETA'

Le vive questioni artistiche e archeologiche agitatesi in Roma in questi ultimi mesi, quali quella della sistemazione di piazza Colonna e dell'unione dei Palazzi Capitolini hanno trovato la nostra Società vigile e strenua al suo posto a fianco alle associazioni sorelle. È noto, che la ragionata opposizione delle associazioni storiche, artistiche e archeologiche ha finito col trionfare, risparmiando alla città due inconsulte deturpazioni.

Le gite sociali della primavera ebbero luogo ad Ostia con la guida del prof. Dante Vaglieri, a Porto d'Anzio con quella del prof. Lucio Mariani, e a Conca (antica Satricum) con la scorta dell'ing. Raniero Mengarelli che conduceva allora gli scavi nel luogo.

Una gita assai più importante si propone per questa prossima primavera: quella in Sardegna che gli interessantissimi ultimi scavi dimostrano sempre più degna dello studio e dell'interesse di tutti noi. Il Consiglio Direttivo d'accordo col Soprintendente degli Scavi e Musei dell'isola prof. Antonio Taramelli si riserva di pubblicare un programma dettagliato, e prega intanto sin d'ora i soci che vogliano intervenire di esporre i loro consigli o i loro desiderii sul tempo e sulla durata del viaggio.

Il nostro presidente on. senatore Domenico Comparetti inizierà tra breve la serie delle pubblicazioni straordinarie della Società con la raccolta delle laminette orfiche. L'interessante volume che si sta stampando a Firenze, per la singolare liberalità dell'autore potrà esser dato ai soci con notevole ribasso.

Nelle elezioni per parziale rinnovamento delle cariche tenutesi il 20 giugno 1909 riuscirono eletti a vice-presidente l'on. principe Leone Caetani, a consiglieri i signori Galli on. avv. Roberto, Hermanin prof. Federico, Pigorini prof. Luigi, Savignoni prof. Luigi.

ELENCO DEI SOCI

SOCI PERPETUI.

1. Caetani principe D. Leone, *Roma.*
2. Castellani comm. Augusto, *Roma.*
3. Comparetti prof. sen. Domenico, *Firenze.*
4. Jonas Alfredo, *Francoforte sul Meno.*
5. Lanna baronessa Fanny, *Praga,*
6. Lattes prof. Elia, *Milano,*
7. Municipio di Milano.
8. Municipio di Roma.
9. Paganini ing. sen. Roberto, *Roma,*
10. Pallavicini principe Giulio, *Roma.*

SOCI ORDINARI.

1. Alfonsi Alfonso, *Este.*
2. Ambrosetti prof. Juan, *Buenos Ayres,*
3. Amelung prof. Walther, *Roma.*
4. Antonelli avv. Mercurio, *Montefiascone.*
5. Apolloni comm. Adolfo, *Roma.*
6. Aru dott. Carlo, *Cagliari.*
7. Associazione Archeologica Romana, *Roma,*
8. Aurigemma dott. Salvatore, *Napoli.*
9. Bacchelli Riccardo, *Bologna.*
10. Bacci dott. Peleo, *Firenze.*
11. Bacile di Castiglione barone Filippo, *Spongano* (*Lecce*).
12. Bacile di Castiglione ing. Gennaro, *Bari.*
13. Bagatti-Valsecchi nob. Fausto, *Milano.*
14. Balladoro conte Arrigo, *Verona.*
15. Ballerini dott. Francesco, *Como.*
16. Balzani conte prof. Ugo, *Roma.*
17. Baragiola prof. Emillo, *Riva San Vitale (Canton Ticino).*
18. Bariola dott. Giulio, *Modena.*
19. Barsanti cav. Alessandro, *Cairo.*
20. Bartoli dott. Alfonso, *Roma*
21. Barzellotti prof. senat. Giacomo, *Roma.*
22. Basile arch. prof. Ernesto, *Palermo.*
23. Beloch prof. Giulio, *Roma.*
24. Bensa prof. sen. Paolo Emilio, *Genova.*
25. Benedetti prof. D. Enrico, *Roma.*
26. Biancale dott. Michele, *Tivoli.*
27. Bianchi-Cagliesi dott. Vincenzo, *Roma.*
28. Biblioteca del Nuovo Circolo, *Roma.*
29. Biblioteca Municipale, *Reggio Emilia.*
30. Blanc barone Alberto, *Roma.*
31. Blaserna on. sen. Pietro, *Roma.*
32. Boccardi marchesa Anna, *Roma.*
33. Bodio on. senat. Luigi, *Roma,*
34. Boella dott. D. Ferruccio, *Alba.*
35. Boffi prof. Angelo, *Mortara.*
36. Bonarelli conte dott. Guido, *Gubbio.*
37. Bonci-Casuccini nob. dott. Emilio, *Chiusi.*
38. Boncompagni principe mons. Ugo. *Roma.*
39. Boni arch. comm. Giacomo, *Roma,*
40. Bordonaro di Chiaromonte on. senat. Gabriele, *Palermo.*
41. Borgatti col. Mariano, *Roma.*
42. Boselli on. Paolo, *Roma.*
43. Bragg miss H. B. *Roma.*
44. Bragg miss S. R,. *Roma.*
45. Breccia prof. Evaristo, *Alessandria d'Egitto.*
46. Brunelli Bonetti Antonio, *Padova.*
47. Bulwer miss Agnese, *Roma,*
48. Bulwer miss Dora, *Roma.*
49. Caetani-Lovatelli donna Ersilia, *Roma.*
50. Cagnola Guido, *Milano.*
51. Calonghi prof. Ferruccio, *Genova.*
52. Calvia prof. Giuseppe, *Mores* (*Sassari*).
53. Campanini prof. Naborre, *Reggio Emilia.*
54. Campi nobile Luigi, *Cles* (*Trentino*).
55. Campori march. Matteo, *Modena.*
56. Cannizzaro ing. arch. Mariano, *Roma.*
57. Cantalamessa prof. Giulio, *Roma.*
58. Cantarelli prof. Luigi, *Roma.*
59. Capaldo on. dep. Luigi, *Sant'Angelo dei Lombardi.*
60. Cappelli march. Alfonso, *Aquila.*
61. Cardinali prof. Giuseppe, *Genova.*

62. Carotti prof. Giulio, *Milano.*
63. Castelfranco prof. Pompeo, *Milano.*
64. Cervetto prof. Luigi Augusto, *Genova.*
65. Cesano dott. Lorenzina, *Roma.*
66. Chigi principe Mario, *Roma.*
67. Cian prof. Vittorio, *Pavia.*
68. Ciccaglione prof. Federico, *Catania.*
69. Cocchi prof. Igino, *Firenze.*
70. Coletti dott. Luigi, *Treviso.*
71. Colini prof. Giuseppe Angelo, *Roma.*
72. Columba prof. Gaetano Mario, *Palermo.*
73. Consolo Maria, *Roma.*
74. Cora prof. Guido, *Roma.*
75. Correra prof. Luigi, *Napoli.*
76. Cottafavi on. dep. Vittorio, *Modena.*
77. Croce on. sen. Benedetto, *Napoli.*
78. Cugia di Sant'Orsola march. Diego, *Roma.*
79. Cultrera dott. Giuseppe, *Roma.*
80. Curzio avv. Carmine, *Roma.*
81. Curtopassi contessa Camilla, *Roma.*
82. D'Achiardi dott. Pietro, *Roma.*
83. Dal Borgo dott. Pio Paolo, *Pisa.*
84. Dalla Vedova prof. Giuseppe, *Roma.*
85. D'Ancona dott. Paolo, *Firenze.*
86. Danesi cav. Cesare, *Roma.*
87. Da Ponte dott. Pietro, *Brescia.*
88. De Amicis prof. Vincenzo, *Alfedena* (*Aquila*).
89. De Filippi dott. Filippo, *Roma.*
90. Dei ing. Giunio, *Roma.*
91. Della Seta dott. Alessandro, *Roma.*
92. Della Torre dott. Ruggero, *Cividale del Friuli.*
93. Delogu prof. Pietro, *Catania.*
94. De Mandato cav. Arcangelo, *Costantinopoli.*
95. De Marchi prof. Attilio, *Milano.*
96. De Nicola dott. Giacomo, *Siena.*
97. De Petra prof. Giulio, *Napoli.*
98. De Ruggero prof. Ettore, *Roma.*
99. De Sanctis avv. Filippo, *Roma.*
100. De Sanctis prof. Gaetano, *Torino.*
101. Di Casamichela prof. Giovanni, *Lucca.*
102. Di Fabio prof. D. Adelchi, *Roma.*
103. Di Lullo prof. Antonio, *Isernia.*
104. Di San Martino conte Enrico, *Roma.*
105. Di Scalea principe senat. Francesco, *Palermo.*
106. Doria Pamphili principe senat. Alfonso, *Roma.*
107. Ducati dott. Pericle, *Bologna.*
108. Eusebio prof. Federico, *Genova.*
109. Fago dott. Vincenzo, *Cairo.*
110. Felissent conte Giangiacomo, *Treviso.*
111. Ferrari prof. Ettore, *Roma.*
112. Ferraris conte Luigi, *Roma.*
113. Festa prof. Nicola, *Roma.*
114. Filangieri di Candida conte dott. Antonio, *Napoli.*
115. Fiocca arch. Lorenzo, *Perugia.*
116. Fogazzaro on. senat. Antonio, *Vicenza.*
117. Fonteanive avv. Rodolfo, *Tivoli.*
118. Fracassetti prof. Francesco, *Bologna.*
119. Fraccaroli prof. Giuseppe, *Torino.*
120. Franchi de' Cavalieri dott. Pio, *Roma.*
121. Fraschetti dott. Attilio, *Tivoli.*
122. Frati prof. Carlo, *Venezia.*
123. Frova dott. Arturo, *Milano.*
124. Gallavresi dott. Giuseppe, *Milano.*
125. Galli prof. D. Ignazio, *Velletri.*
126. Galli on. dep. Roberto, *Roma.*
127. Gallina prof. Francesco, *Napoli.*
128. Gamurrini prof Gian Francesco, *Arezzo.*
129. Ganga prof. Pietro, *Nuoro* (*Sassari*).
130. Garlanda prof. Federico, *Roma.*
131. Gentiloni-Silveri conte Aristide, *Tolentino.*
132. Gerini col. G. B., *Cisano sul Neva.*
133. Gerola dott. Giuseppe, *Verona.*
134. Gervasio dott. Michele, *Bari.*
135. Ghirardini prof. Gherardo, *Bologna.*
136. Ghislanzoni dott. Ettore, *Roma.*
137. Giorgi prof. Ignazio, *Roma.*
138. Giovagnoli on. dep. Raffaello, *Roma.*
139. Giuffrida-Ruggeri prof Vincenzo, *Napoli.*
140. Giussani ing. Antonio, *Como.*
141. Giusti Domenico, *Roma.*
142. Gnoli conte prof. Domenico, *Roma.*
143. Grampini prof. Ottavio, *Roma.*
144. Greppi conte Emanuele, *Milano.*
145. Grossi-Gondi prof. Felice, *Roma.*
146. Guidi prof. Ignazio, *Roma.*
147. Halbherr prof. Federico, *Roma.*
148. Helbig prof. Wolfgang, *Roma.*
149. Hermanin prof. Federico, *Roma.*
150. Hülsen prof. Christian, *Firenze.*
151. Jatta on. dep. Antonio, *Ruvo di Puglia.*
152. Jatta dott. Michele, *Ruvo di Puglia.*
153. Jerace prof. Francesco, *Napoli.*
154. Joppelli prof. Gaetano, *Napoli.*
155. Karo prof. Georg, *Atene.*
156. Lanciani prof. Rodolfo, *Roma.*
157. Lecca-Ducagini cav. Giulio, *Roma.*
158. Locatelli cav. Giacomo, *Fontanella Mantovana.*
159. Loddo dott. Romualdo, *Cagliari.*
160. Loewy prof. Emanuele, *Roma.*
161. Lupatelli prof. Angelo, *Perugia.*
162. Lusignani prof. Luigi, *Parma.*
163. Magni dott. Antonio, *Milano.*
164. Malaguzzi-Valeri conte dott. Francesco, *Milano.*
165. Malvezzi conte dott. Aldobrandino, *Bologna.*

166. Mancini prof. Ernesto, *Roma.*
167. Marchi prof. Antouio, *Messina.*
168. Mariani prof. Lucio, *Pisa.*
169. Marietti dott. Antonio, *Milano*
170. Mariotti on. senat. Giovanni, *Parma.*
171. Martinori ing. Edoardo, *Roma.*
172. Marvasi avv. Vittorio, *Napoli.*
173. Mauceri dott.Enrico, *Siracusa.*
174. Mauceri ing. Luigì, *Roma.*
175. Mazzoni Pietro, *Firenze.*
176. Mele avv. Augusto, *Napoli.*
177. Mercati mons. Giovanni, *Roma.*
178. Milanese prof. Giovanni, *Treviso.*
179. Milani prof. Luigi Adriano, *Firenze.*
180. Minto dott. Antonio, *Dolo* (*Venezia*).
181. Monteverde on. senat. Giulio, *Roma.*
182. Montrésor on. prof. Luigi Massimiliano, *Roma.*
183. Montuori avv. Raffaele, *Napoli.*
184. Moore miss Lucia, *Roma.*
185 Moris magg. Mario, *Roma.*
186. Morpurgo dott. Lucia, *Roma.*
187. Morpurgo Renato, *Alessandria d'Egitto.*
188. Mosso on. senat. Angelo, *Torino.*
189. Müller Carlo, *Intra* (*Novara*).
190. Municipio di Frascati.
191. Municipio di Marino.
192. Municipio di Napoli.
193. Municipio di Venezia.
194. Muñoz dott. Antonio, *Roma.*
195. Museo archeologico, *Ancona.*
196. Museo civico Correr, *Venezia.*
197. Museo nazionale romano.
198. Museo preistorico-etnografico e Kircheriano *Roma.*
199. Naggiar Carlo, *Alessandria d'Egitto*
200. Nardini ing. Oreste, *Velletri.*
201. Negrioli dott. Augusto, *Bologna.*
202. Nogara prof. Bartolomeo, *Roma.*
203. Norsa Bey, *Alessandria d'Egitto.*
204. Ongaro arch. prof. Massimiliano, *Venezia.*
205. Orbaan dott. J., *Roma.*
206. Origoni Luigi, *Milano.*
207. Orsi prof. Paolo, *Siracusa.*
208. Ostini cav. Alessandro, *Roma.*
209. Ozzola dott. Leandro, *Roma.*
210. Pace Biagio, *Palermo.*
211. Paolozzi conte Claudio, *Roma.*
212. Paribeni dott. Roberto, *Roma.*
213. Pascal prof. Carlo, *Catania.*
214. Pasquali dott. Alberto, *Roma.*
215. Pasquali dott. Giorgio, *Roma.*
216. Pasquinangeli avv. Giocondo, *Roma*
217. Petroni prof. Giovanni, *Pavia*
218. Pedroli prof. Uberto, *Bologna.*
219. Rellati dott. Franz, *Roma.*
220. Pellegrini prof. Giuseppe, *Padova.*
221. Perazzi signorina Lina, *Roma.*
222. Pernier dott. Luigi, *Atene.*
223. Pestalozza dott. Uberto, *Milano.*
224. Petitti di Roreto conte generale Alfonso, *Alba.*
225. Pettazzoni dott. Raffaele, *Roma.*
226. Pigorini prof. Luigi, *Roma.*
227. Poggi avv. Gaetano, *Genova.*
228. Poggi comm. Vittorio, *Savona.*
229. Pompilj on. dep. Guido, *Roma.*
230. Pontani dott. Costantino, *Roma.*
231. Pranzetti comm. Carlo, *Roma.*
232. Pribram prof. Alfred, *Praga.*
233. Prosdocimi prof. Alessandro, *Este.*
234. Puglisi Marino prof. Salvatore, *Catania.*
235. Puschi prof. Alberto, *Trieste.*
236. Putortì prof. Nicola, *Roma.*
237. Quagliati prof. Quintino, *Taranto.*
238. Retrosi prof. Emilio, *Roma.*
239. Ricci prof. comm. Corrado, *Roma.*
240. Ricci prof. Serafino, *Milano.*
241. Ridola on. dep. Domenico, *Matera.*
242. Rivoira comm. Gian Teresio, *Roma.*
243. Rizzo prof. Giulio Emanuele, *Torino.*
244. Rosadi on. dep. Giovanni, *Firenze,*
245. Rossello prof. Adolfo, *Genova.*
246. Rossi prof. Pietro, *Siena.*
447. Rossi avv. Pasquale, *Roma.*
248. Sacchi prof. Pericle, *Cremona.*
249. Salinas prof. Antonino, *Palermo.*
250. Santamaria Pietro, *Roma.*
251. Savignoni prof. Luigi, *Roma.*
252. Savini cav. Francesco, *Teramo.*
253. Scano ing. Dionigi, *Cagliari.*
254. Scaravelli Annibale, *Roma.*
255. Schiaparelli prof. Celestino, *Roma.*
256. Schiaparelli prof. Ernesto, *Torino.*
257. Schulz prof. Joseph, *Praga.*
258. Scialoia on. senat. Vittorio, *Roma.*
259. Scipioni prof. Scipione, *Ascoli Piceno.*
260. Scotti cav. Luigi. *Piacenza.*
261. Scrinzi prof. Angelo, *Venezia.*
262. Scuola Inglese diArcheologia, *Atene*
263. Seccia-Cortes prof. Pasquale, *Marino* (*Roma*)
264. Seletti avv. Emilio, *Milano.*
265. Serafini prof. Cammillo, *Roma.*
266. Sergi prof. Giuseppe, *Roma.*
267. Sim miss S., *Roma.*
268. Soragna march. Antonio, *Milano.*
269. Sordini prof. Giuseppe, *Spoleto.*

270. Spalletti-Rasponi contessa Gabriella, *Roma.*
271. Spano dott. Giuseppe, *Pompei.*
272. Spighi arch. prof. Cesare, *Firenze.*
273. Spinelli barone Marcello, *Napoli,*
274. Staderini prof. Giovanni, *Roma.*
275. Stampini prof. Ettore, *Torino.*
276. Stara-Tedde dott. Giorgio, *Roma.*
277. Stettiner comm. Pietro, *Roma.*
278. Sticotti prof. Piero, *Trieste.*
279. Supino prof. Igino Benvenuto, *Bologna.*
280. Tambroni avv. Ugo, *Roma.*
281. Taramelli prof. Antonio, *Cagliari.*
282. Taverna conte Paolo, *Roma.*
283. Tedeschi prof. Enrico, *Padova.*
284. Terzaghi dott. Nicola, *Aquila.*
285. Tiranti prof. Vittorio, *Firenze.*
286. Toesca prof. Pietro, *Torino.*
287. Tognola cav. Paolo, *Roma.*
288. Tommasini on. senat. Oreste, *Roma.*
289. Tonnini prof. Silvio, *Bologna.*
290. Toscanelli on. Nello, *Pontedera.*
291. Trasatti Raffaele, *Roma.*
292. Traverso ing. Giovanni Battista, *Alba.*
293. Tropea prof. Giacomo. *Padova.*
294. Turchi prof. D. Nicola, *Roma.*
295. Vanacore dott. Francesca, *Castellammare di Stabia.*
296. Vasari cav. uff. Alessandro, *Roma.*
297. Venturi prof. Adolfo, *Roma.*
298. Venturi dott. Lionello, *Venezia.*
299. Viale comm. Clemente, *Roma.*
300. Vigoni on. senat. Pippo, *Milano.*
301. Vitelli prof. Girolamo, *Firenze.*
302. Vochieri cav. Andrea, *Frascarolo* (*Pavia*).
303. Zanardi col. Roberto, *Bologna.*
304. Zanca arch. prof. Antonio, *Palermo.*
305. Zannoni arch. prof. Antonio, *Bologna.*
306. Zippel prof. Giuseppe, *Roma.*
307. Zocco-Rosa prof. Antonio, *Catania.*
308. Zottoli dott. Giampietro, *Salerno.*

AVSONIA

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE

ANNO IV · MCMIX

ROMA
STABILIMENTO TIPOGRAFICO RICCARDO GARRONI
GIÀ SOCIETÀ TIPOGRAFICO-EDITRICE ROMANA
PIAZZA MIGNANELLI, 23

1910

AVVERTENZA

Gli autori sono personalmente responsabili degli articoli da loro firmati.

ARTICOLI

CONTRIBUTI ALLA STORIA DELLA RELIGIONE PALEO-ITALICA

I.

Riordinando la suppellettile archeologica del Civico Museo di Pavia mi avvenne di imbattermi in due statuette bronzee paleo-italiche che mi parvero degne di pubblicazione. Diverse per civiltà e per tipo — poichè l'una è umbra, l'altra etrusca, l'una è femminile, l'altra maschile — tutte e due però, con una felice coincidenza, contribuiscono a gettare una gran luce sull'arte e sulla religione umbra: tutte e due poi sono in sè e per sè interessanti perchè rappresentano due tipi finora sconosciuti nell'archeologia paleoitalica: tutte e due non solo inedite ma ignote perfino ai visitatori del Museo poichè giacevano insieme ad alcune antichità egizie, in una cassetta obliata. La loro provenienza è ignota: si può solo supporre che appartenessero, insieme alle antichità egizie, alle collezioni che per testamento lasciò al Museo il numismatico Carlo Brambilla, morto nel 1892. La ragione sarebbe la seguente: la suppellettile classica e preistorica del Museo consta, salvo cose locali o singoli oggetti acquistati, di due lasciti: quello del Brambilla su detto, e quello del giureconsulto Francesco Reale. Delle cose lasciate da quest'ultimo si fece un inventario, molto sommario a dir vero, nel quale le antichità egizie non sono nominate. Dell'altro lascito fatto dal Brambilla, non si fece un inventario: non appartenendo le antichità egizie e insieme la statuetta al lascito Reale, devono necessariamente far parte del lascito Brambilla.

Un tenue indizio sulla provenienza della statuetta umbra — dalla quale comincio — è il seguente: nel museo esiste un bellissimo ossuario di impasto bruno che, nella decorazione geometrica a triangoli di linee graffite, ricorda ossuari villanoviani (1); la forma, se non proprio villanoviana, è però biconica; il coperchio è senza ornati come si osserva per lo più nelle necropoli di Corneto e di Chiusi. Esso fu trovato nel 1877 nella necropoli di Castelletto Ticino, come risulta da una nota dello scavatore Carlo Marazzini, di Varallo Pombia (2) il quale lo

(1) Ricorda assai da vicino gli ossuari: MONTELIUS, *La civil. prim.* Ser. *B* tav. 45, fig. 4 da Castelletto Ticino e 7, e tav. 43,8 = *Bull. pal.* II. tav. II, 8, e più ancora un ossuario del secondo periodo di Golasecca (*Not. sc.* 1877 tav. XVII) e altri conservati nel Museo Archeologico di Milano, eguali al nostro.

(2) Il M. dice che l'ossuario fu trovato con uno «scodelino (sic) di terra nera lucida» che c'è nel museo e che è attico. Ciò basterebbe a far dubitare ch'esso sia villanoviano ma il M. era incolto e inesatto nelle sue relazioni di scavi specie per ciò che riguarda la giacitura degli oggetti. Secondo una sua lettera del 2 aprile 1877 un ossuario simile a quello in questione dovette trovarsi insieme a monete imperiali di bassa età.

cedette al Brambilla (1). Ora, non essendoci nel museo altri oggetti umbri fuori dell'ossuario e della statuetta è probabile che anche questa derivasse da Castelletto Ticino dove, come è noto, esisteva una necropoli arcaica (2), o da un luogo vicino, entrando nelle collezioni del Brambilla, per opera del Marazzini, e che poi il Brambilla la legasse, insieme al resto, al Museo. Essa potrebbe quindi derivare da una di quelle tombe villanoviane dell'alta Italia originate dal movimento degli umbri rigettati, come pare, verso i laghi lombardi dalla irruzione dei Veneti (3). Tutto ciò è però senza dubbio assai incerto.

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig 3.

La statuetta, della quale presento una fotografia in tre pose al naturale (figg. 1-3), è di bronzo con patina verde-scura, qua e là scrostata e chiazzata di giallastro. È alta cm. 8,6 e rappresenta una figura femminile nuda, stante, primitiva sì ma non rozzamente eseguita. Ha testa molto grossa con fronte sporgente e occhi incavati, consistenti in due semplici buchi: il naso è piccolo e aquilino, la bocca si presenta come una semplice linea orizzontale, il mento è sporgente, sì che il profilo è quello di una vecchia. I capelli formano una specie di cuffia che ricinge, a mo' di aureola, la parte anteriore del capo e di dietro si restringe in modo partico-

(1) Lettera del 2 aprile 1878 conservata nell'archivio del Museo.

(2) *Not. scavi* 1884 p. 166.

(3) Brizio, *Epoca preistor.*, p. CXXXI, (in *Storia generale d'Italia*, Milano, Vallardi).

lare. Il collo è lungo e tondeggiante: il busto allungato e cilindrico, mostra una sola mammella ben conformata: l'altra è resa da una lieve convessità certo intenzionale, ma appena visibile. Le braccia sono nastriformi, senza indicazione di articolazione, e le mani sono espresse mediante uno schiacciamento, a forma di spatola, dell'estremità dell'arto, con orlo frastagliato, sul quale alcune linee graffite a bulino servono a segnare la divisione delle dita, che quindi appaiono riunite e avvicinate. Nella mano sinistra le linee distinguono nettamente le cinque dita, ma nella mano dritta le linee si moltiplicano e si intersecano senza arrivare a segnare le dita. I fianchi sono tondeggianti, le gambe un po' divaricate e arcuate con polpacci ben rilevati. I piedi sono appena accennati ed hanno sotto la pianta un pieduccio o bietta di infissione, che nella fotografia non si vede perchè la statuetta fu infissa in una base provvisoria per poter essere fotografata. Nei fianchi e nelle gambe la statuetta tradisce, con le note faccettature, un lavoro di lima fatto dopo la fusione.

Fig. 4.

Fig. 5.

L'atteggiamento della statuetta è quanto mai notevole. Essa piega ad arco il braccio destro toccandosi il petto sotto le mammelle. La mano destra è ora discosta dal corpo, ma una lievissima concavità formata dalla patina nella superficie del petto in corrispondenza della estremità della mano, dimostra che originalmente questa toccava il petto, formando un angolo entro il quale venne a deporsi la patina; nella fotografia di profilo questa concavità spicca benissimo, e si vede anche come essa corrisponde perfettamente alla estremità della mano. Poi, per un accidente qualunque, il braccio, ch'è un poco flessibile, si staccò dal corpo dove rimase quella piccola concavità. L'altro braccio è piegato in arco più allungato, e la mano sinistra arriva fino al basso ventre che non tocca nè toccò originalmente, poichè il ventre mostra la patina anche nel punto che corrisponde alla palma della mano. Il gesto è dunque quello della Venere pudica, ma non arriva a nascondere un taglio netto e profondo, ottenuto alla fusione, che appare poco sotto la mano. Certo, quel gesto serve più *a mostrare* che non *a celare*.

La statuetta ha grandissima analogia con un noto idolo del deposito di San Francesco (1), del quale do' una fotografia in due pose (figg. 4 e 5), che debbo alla cortesia del chiarissimo

(1) Montelius, *La civil. primit.*, Serie *B* tav. 70, 15.

prof. Ghirardini. La fotografia mi dispensa dal descriverlo: ma si osservino quante analogie corrono tra l'idoletto bolognese e la statuina pavese. È lo stesso atteggiamento, la stessa grossa testa a sagoma ovale, lo stesso tronco allungato e cilindrico inserito su fianchi tondeggianti e troppo larghi, lo stesso attacco della testa e del collo senza passaggio brusco, con un graduale allargamento del collo, le stesse braccia filiformi inserite perpendicolarmente nel tronco, lo stesso ripiegarsi brusco del braccio. Si osservi come le proporzioni posteriori (figg. 2 e 5) sieno le stesse nelle due figurine, benchè più svelte nella statuetta pavese: occipite sporgente, busto rientrante, regione glutea sporgente, polpacci rilevati. Ma non basta: alla protuberanza che la statuetta pavese mostra nel petto e che vuol significare la mammella, corrisponde una sporgenza, nella stessa posizione, dell'idolo bolognese (figg. 1 e 4). Sono analogie tanto strette che dimostrano l'origine umbra della statuetta pavese (1).

La posizione del braccio destro dell'idolo bolognese, ora rotto, forse era, per ipotesi, quella di varie altre statuette che esibiscono un eguale atteggiamento, cioè poteva esser sollevato verso il capo: questa è la mossa per esempio, di un bronzo nel deposito di Maria Csalad in Ungheria, di una statuetta bronzea di Magonza, di un' altra di Vetulonia (2). Ma questa ipotesi non regge bene se si riflette che il moncherino del braccio accenna un ripiegamento in senso orizzontale, piuttosto che verticale, così che sembra più verisimile supporre che la mossa del braccio corrispondesse a quella della statuetta pavese. Nè val molto obbiettare che l'atto di toccarsi o premersi il seno, come espressione di potenza nutritiva o fecondante, non si può ammettere se non in una figura femminile, perchè ci sono esempi di rappresentanze in cui un uomo porta ambedue le mani al petto. Così in una tavoletta di serpentino di ignota provenienza, ora nel gabinetto della Biblioteca Nazionale di Parigi, si vedono un uomo e una donna stanti, vestiti, nell'atto di premersi il petto: anzi il gesto dell'uomo è anche più preciso di quello della donna (3). Un'altra tavoletta di serpentino del Louvre esibisce la dea Ishtâr nuda, stante, le mani poggiate al petto, colle dita allargate, mentre presso a lei un sacerdote o un nume ripete lo stesso gesto (4). Nè basta: entro la stessa prima età del ferro, devonsi ricordare una statuetta femminile da Klein-Zastrow (Pomerania) (5) e una maschile da Thorn (Prussia) (6) ambedue colle mani al petto. Dati questi esempi possiamo supporre che

(1) Una certa analogia corre anche fra la statuetta pavese e un idolo trovato negli scavi Fioroni a Vetulonia (Milani, *Studi e materiali*, III, fig. 447) che mostra un essere ambiguo ma piuttosto femminile, con orecchini ed anelli e una doppia catena biforcuta all'estremità, pendente da un anello che circonda il collo: un altro anello trapassa la testa. Il braccio destro è rotto poco oltre la spalla come nell'idolo di S. Francesco: l'altro è puntato sul fianco in atto di riposo. L'analogia è però assai minore che non con l'idolo di Bologna.

(2) Hoernes, *Urgesch. d. Kunst*, p. 143, fig. 16. Reinach, *La sculp. en Eur. avant les influences gréco-rom. L'Anthropologie*, 1895, p. 309 fig. 293. Milani, II, fig. 290. Cfr. III, p. 97.

(3) Milani, *Stud. e mat.* III, p. 109.

(4) Evans, *Cretan pictogr.*, p. 133, — La figura maschile è forse Bel-Nabou. Cfr. Reinach, *Deux moules en serpentine. Rev. arch.* 1885, I, p. 57.

(5) Hoernes, p. 464, fig. 129.

(6) *Arch. für Anthrop.* XXI, p. 68, fig. 66. Una statuetta itifallica da Lunckhofen (*Rev. arch.*, 1877, tav. XVI) fu trovata con una femminile che il Hoernes (p. 469) dice simile all'altra: ignoro se questa somiglianza riguardi anche il gesto.

anche la statuetta di Bologna recasse originalmente una mano al petto, come del resto vedesi in una statuetta bronzea etrusca che figura un uomo seduto a gambe incrociate, il quale colla sinistra fa un gesto simile a quello dell' idolo bolognese e leva la destra fino presso al mento (1).

La statuetta di Pavia offre dunque un perfettissimo riscontro a quella di Bologna, primo e unico riscontro finora noto della prima età del ferro italica che ha quindi una importanza mitologica e stilistica eccezionale.

II.

La nostra statuetta si connette tipologicamente alle numerose e ben note rappresentanze orientali di idoli femminili ignudi stanti, nel gesto della Venere pudica (2), ma è certo che se ne differenzia per alcune peculiarità, in apparenza lievi, in realtà importanti. E valga il vero, in quelle rappresentanze orientali manca per lo più la vera e propria esibizione che invece appare molto chiara nella nostra statuetta. Così, richiamandomi agli esempi citati, osserverò che nell'avorio egizio la destra allargata col pollice divaricato nasconde più che non indichi il *cteis*, significato non realisticamente con un taglio, ma simbolicamente con un triangolo. Nella figurina di origine ignota il *cteis* è completamente coperto dalla mano, cosa tanto più notevole in quanto l'atto di spremersi la mammella è perfettamente veristico. Nella statuetta di Larnaca, dove il gesto di strizzarsi il seno è anche veristico, si osserva che la mano arriva fino oltre al basso ventre, che rimane nascosto dal polso, compresso contro la coscia. Tutto considerato dunque non fu stilisticamente erronea l'espressione del Curtius (3) che vedeva in queste statuette il prototipo della Venere pudica, seguito dai due Lenormant e da altri (4): infatti riesce strano non solo il contrasto che esse offrono tra il verismo su

(1) Reinach, *La sculpture*, p. 310, fig. 399.

(2) Es. Milani, *Studi e mater.* III, fig. 455 (avorio egizio) Perrot-Chipiez, *Hist. de l'art.*, III fig. 381, (provenienza ignota). Ibid. fig. 382, (da Larnaca), Winter, *Terrakotten* I, p. 11,5 (da Cipro). Varianti, con una mano al seno o pendente, o una sul ventre, oppure tutte e due sul ventre.: Perrot-Chipiez III, fig. 375 (da Alambra). Ibid. fig. 150 (da Cipro). Patroni, *Nora, Mon. ant.* XIV tav. XXII (stela sardo-fenicia) Winter, *Terrakotten* I, p. 8,5 (da Tanagra) *Mon. ant.* VII, p. 234, fig. 24, (da Terravecchia presso Grammichele. Orsi) Varianti esibenti o strizzanti con ambe le mani il petto: Perrot-Chipiez II fig. 16 (dalla Caldea), figg. 228-9 (cilindri caldei). Ivi II, fig. 295 (idolo di piombo da Troia); ivi III, figg. 378 e 380 (da Cipro), fig. 291 (da Tharros). È il tipo normale dei cilindri babilonesi: V. Nicolsky, *La déesse des cyl. et des stat. bab. Rev. Arch.*, 1892, I, p. 36 segg. Bibliografia in Roscher's, *Lexikon*, I, 407. Nota la somiglianza tipologica fra il tipo orientale e un noto gruppo di Sparta (*Ath. Mitt.* 1904, p. 16 segg. (von Prott). Cfr. *Ath. Mitt.*, 1885, tav. VI e Hoernes, *Urgesch*, p. 434) con donna partoriente assistita da due figurette. Il braccio della figuretta di sinistra steso sul corpo di lei corrisponde del tutto alla mossa della divinità orientale.

(3) *Arch. Ztg.*, 1869, p. 63. *Nuove mem. dell'Inst.* II, p. 376. Il motivo di trapasso può essere offerto da una statua di Orvieto, del vi secolo nel solito atteggiamento (*Jahrbuch*, 1906, p. 194).

(4) Ch. e Fr. Lenormant in Reinach, *Les déesses nues dans l'art or. et dans l'art grec. Rev. arch.*, 1895 I, p. 368. Cfr. l'articolo Aphrodite del Furtwaengler in Roscher's *Lexikon*. Si ricordi qui la fibula di Populonia edita dal Milani (*Strena Helbigiana*, p. 193 segg., fig. 3) con l'esatto tipo della Venere pudica. Bibliografia in contrario in Collignon, *Hist. de la sculp.* II, p. 276, nota 2.

accennato del gesto di spremersi il petto e l'occultamento della natura, ma anche il contrasto tra questo occultamento e la esibizione franca, evidente, ostentata, che si vede su altri numerosi e vari monumenti della antichità: ciò che si spiega ammettendo che queste imagini avevano subito un processo di schematizzazione (come del resto mostra la loro uniformità) per cui non costituivano esibizioni *veristiche*, ma unicamente *accenni*. Invece nella nostra statuetta l'esibizione è evidente: originalmente la mano destra non *toccava* soltanto ma *premeva* il petto (si ricordino la osservazioni fatte sulla posizione di essa), e il taglio che si vede sotto la mano manca è assai più netto e profondo che non le incisioni bulinate che segnano le dita, quasi l'artista ponesse gran cura nel rendere evidente quel taglio. In questo verismo sta per molta parte l'importanza della statuetta (1).

Non per il suo significato in sè, ma per le deduzioni storico-religiose che ne trarremo, convien toccare qui brevemente l'origine di questo tipo. Comunemente si crede che esso derivi dalla rappresentanza della dea caldea Ishtâr: il Blinkenberg (2) crede invece a un tipo scultorio autoctono insulare influenzato dal tipo babilonese. Il Reinach (3), con la precipitazione non nuova in questo dotto, pretese dimostrare che si tratta di un tipo insulare egeo autoctono e che esso è di origine prima europea e neolitica: fu smentito dal ritrovamento delle statuette di Niffer (Nippur) che dimostrano proprio il contrario della tesi del Reinach, cioè che il tipo femminile ignudo era assai frequente in Assiria già intorno al 3800-2800 avanti Cristo (4), corrispondendo del tutto a quello, posteriore, insulare. Il Reinach cita ancora una statuetta di steatite di Mentone (5) che non ha nulla a che fare col tipo di Ishtâr: ha corpo tozzo, enormemente grasso, con seni sconciamente rigonfi. Ma non basta: la figurina di Mentone *manca di braccia*, e manca quindi di qualsiasi punto di somiglianza col tipo di Ishtâr di cui è caratteristica non la *nudità*, ma il *gesto*: egualmente lontana da esso tipo è l'informe statuina paleolitica di avorio di mammouth da Brassempouy, ora nel Museo di Saint-Germain (6). Non v'è insomma nessun monumento che giustifichi la tesi del Reinach sì che indubbiamente il tipo rappresentato dalla nostra statuetta è appunto quello della dea Ishtâr.

(1) Forse si può trovar un riscontro, quanto a verismo, con una statua arcaicissima marmorea di un santuario di Orvieto, che esibisce la dea ignuda accostante la mano destra verso il mezzo del corpo dove il sesso è brutalmente espresso (KOERTE, *Archäol. Studien H. Brunn darg*, 1893, p. 37 segg.). Il Körte crede che a Sicione esistesse un idolo della stessa età e del medesimo aspetto, figurato su una moneta di Settimio Severo. L'autopsia, o almeno una buona riproduzione, sarebbe necessaria; ma se la dea reca la mano verso il *mezzo del corpo*, l'atto di indicar la natura è significato più genericamente che nella statuetta pavese.

(2) *Antiq. prémycéniennes. — Mém. des antiquaires du Nord*, 1896, p. 1-69.

(3) *Les déesses nues, Rev. Arch.*, 1895, I, p. 367, l'*Anthropologie*, 1895, p. 556 segg. V. le obiezioni del HOERNES, *Urgesch.* pp. 188 s, 448, 470.

(4) VON FRITZE, *Die nackte or. Gött. Jahr*, b. 1897, p. 199. V. le obiezioni HOERNES, p. 32 e del DÉCHELETTE, *Man. d'arch. prehist.* Paris, 1908 I, p. 594 ss.

(5) *Anthrop.*, 1898, p. 26, segg., tav. I-II.

(6) *Anthrop.*, 1895, tav. I-III, (PIETTE). cfr. la statuetta steatopigia di Phaestos (MOSSO, *Escursioni nel Mediterraneo*, p. 214, fig. 119). Il Mosso la connette alla serie delle figurine astartee, ricalcando le orme del Reinach.

III.

Una premessa indispensabile e inconfutabile convien formulare subito. Finchè la statuetta di San Francesco rimaneva isolata, essa non era se non un prodotto affine ai molti dianzi enumerati e non aveva importanza maggiore di quella che hanno le figurine affini di Maria Csalad e di Magonza: ma il semplice fatto che esiste entro la stessa civiltà una figurina compagna *femminile* ne accresce a mille doppi l'importanza. Il caso non può aver prodotto una somiglianza simile: dunque le due statuette partono da una volontà, da una concezione del corpo umano in un dato atteggiamento: siamo dunque innanzi a un fatto nuovo: *lo stile statuario villanoviano.*

E valga il vero: se mettiamo a confronto questo stile statuario colle scarse figurazioni umane e antropomorfe dell'età del ferro, vedremo subito l'enorme differenza che corre tra le due statuette in questione e quelle figurazioni. La differenza fondamentale sta prima di tutto in questo, che mentre le due statuette esibiscono un corpo umano concepito ed espresso liberamente in una azione non subordinata a nessun bisogno o scopo esteriore, le altre figurazioni offrono solo esempi di corpi umani concepiti subordinatamente a scopi esteriori, o movenze costrette e artificiali.

Troviamo cavalieri rudimentali e privi di braccia, piantati su cavalli decorativi e stilizzati, in modo da dar semplicemente l'*idea* di un cavaliero, al solo scopo di ornare una fibula (1), oppure ridotti addirittura a pilastrini antropomorfi piantati sulla groppa dell'animale (2). Altre volte la figura umana è completa ma assume un atteggiamento forzato per piegarsi a esigenze decorative come quando la si costringe in un anello colle gambe tese e le braccia angolate e simmetricamente alzate fino all'anello, fiancheggiata da due protomi di uccelli (3), o come quando sta a braccia alzate e fa ufficio di manico (4). Nemmeno quando le figure sono più di una e perfettamente individuate si esce dal campo dell'arte decorativa: tale è il caso di un noto pugnale di Hallstatt, di importazione italica (5), che esibisce due figurine itifalliche inserite in un anello che forma il manico, a braccia allargate: tale ancora il caso di un bronzo di Falerii con una figurina femminile e una maschile inserite orizzontalmente in un doppio anello (6). Fanno eccezione solo, fino a un certo punto, le figure a tutto tondo che ornano fibule e dischi (7), ma anch'esse, benchè concepite in posizione libera e

(1) *Notizie scavi*, 1882, tavola IV, figura 15, (Ghirardini) Confronta Hoernes, *Urgeschichte*. pagina 422 (fibula da Este, periodo italico).

(2) Montelius, *Civ. prim.*, Serie *B* tav. 79, 5; (fibula del fondo Benacci II.)

(3) Hoernes, p. 414, fig. 128 (bronzo di Spadarolo.) — Montelius, Serie *B* tav. 70,6; (frammento da S. Francesco)

(4) *Not. sc.*, 1898, p. 366 (Brizio), (figurina da Spadarolo). Hoernes, VIII, 13: (figurina da Villanova).

(5) Hoernes, p. 439, fig. 135. Cfr. la catena a cerniera di ignota origine tutta a figurine simili Hoernes, tav. IX, 1.

(6) Hoernes, tav. VIII, 12.

(7) Hoernes, tav. IX, 5. Kemble, *Horae feriales*, XXXIV, 1 = Hoernes, IX, 7 e Gerhard, *Etr. Spiegel*, I, tav. XVIII = Kemble, XXXIV, 6; = Hoernes, IX, 1.

naturale, non escono dal campo dell'arte semi-industriale. Una fibula prenestina (1) con due figure in posizione molto caratteristica è certo — come vedremo — tanto religiosamente importante quanto stilisticamente mediocre. Nemmeno le statuine del museo Kircheriano probabilmente derivate dalla necropoli esquilina (2) possono costituire un'eccezione poichè non sono — è vero — figure semi-industriali ma sono prive assolutamente di stile, tutte nella stessa posizione, tanto quelle maschili quanto quelle femminili. Nè occorre ricordare i noti montanti di morsi con figurine umane a braccia tese tanto intonate alla forma dell'arnese, che a un occhio profano può sfuggire il loro carattere umano (3), e i vasi metallici con relative imitazioni fittili, ai quali figure umane, più spesso animali, servono da anse, e sono tanto sommarie da far credere che talora si tratta non di un adattamento della forma umana al vaso, ma di un processo inverso, cioè di una antropomorfizzazione di una parte del vaso (4).

Di fronte a questa costante applicazione decorativa della figura umana, balza su vivamente l'importanza delle due statuette, bolognese e pavese, concepite liberamente in atteggiamento libero e non simmetrico nè schematico, non costrette a servir di manico e a riempir impugnature; tanto più importanti in quanto i bronzi villanoviani figurati sono in genere assai scarsi (5).

La cosa può parere strana. Nessuno ignora infatti che la metallurgia villanoviana era evoluta, dotata di una tecnica sicura, tale da far presupporre artieri valenti e utensili perfezionati (6), e, per quanto l'arte della fusione si differenzi da quella della laminatura e bulinatura in cui la civiltà di Villanova era eccellente, resta sempre che i bronzi figurati sono molto inferiori ai lavori in lamina di questa civiltà. Dato ciò, perchè gli unici bronzi (almeno finora noti) che mostrino un'arte libera ed evoluta sono proprio le due statuette di Bologna e di Pavia, col loro peculiare atteggiamento?

La risposta, per noi, sta appunto in questo atteggiamento che ha un contenuto e un significato religioso, analogamente ai modelli orientali: ossia, per spiegarci meglio, noi crediamo che una vera e propria statuaria umbra fuori dello scopo religioso non esistesse, non solo nel senso che una statuaria di origine e scopo profano non ci fosse — come del resto generalmente

(1) *Mon. Inst.*, IX, tav. II, 13.

(2) MARIANI, *I resti di Roma prim.* (*Bullett. comm.*, 1896, fig. 7). Eguali a queste sono le statuine trovate sul Viminale (*Bull. Inst.* 1878, p. 11, (NARDONI) e *Not. sc.*, 1882, p. 232, figg. 3 e 4 (HELBIG), cfr. *Mon, ant.* XV, tav.. XVI, figg. 1-10, 12, 13, 15 (PINZA). Le numerose figurine trovate in via Portuense (*Not. sc.*, 1882, p. 229, figg. 1 e 2) hanno uno stile, ma non indigeno: sono di tipo greco arcaico.

(3) Un solo esempio per tutti: *Mon. ant.* IV, Atlante tav. XI 21 (Da Falerii).

(4) *Not. scavi*, 1894, fig. 26 e 26 *a*, p. 137. Con ciò non escludo punto una intenzione dai vasi dove le figure umane o animali sono rese con chiarezza, stile, evidenza, e assai diverse da quelle zoomorfe o antropomorfe cui mi riferisco. Cfr. PARIBENI, *Vasi dell'Italia e dell'estero con fig. animali nell'int. e sugli orli. Bull. paletn.*, 1906, p. 105 ss.

(5) Dal ripostiglio di S. Francesco venne fuori il solo idolo maschile, da quello di Casalecchio di Rimini solo una testina di toro vuota, probabilmente importata (TONINI, *Atti e mem. dep. Romagna*, 1867, p. 127). La necropoli esquilina dette un'unica figura di semibucchero, d'epoca tarda (MARIANI, *Bull. comm.*, 1896, p. 39, nota 3).

(6) Cfr. MARTHA, *l'Art etrusque*, p. 67.

nell'antichità — ma anche nel senso che quest'arte statuaria non cedette mai i suoi motivi e i suoi tipi all'arte industriale la quale non usò mai della figura umana, stante o assisa, libera Le due arti rimasero ben distinte; la figura umana venne effigiata nei prodotti d'arte industriale in forma sommaria e schematica mentre invece l'arte si elevava, si svincolava dalle pastoie quando venisse applicata a figurazioni di contenuto religioso. Così soltanto riesce chiara la esistenza delle due statuette similari di forma e di contenuto da un lato, e delle figure semi-industriali dall'altro.

IV.

Prima di cercar l'origine di queste peculiari statuette, cercherò di dimostrare meglio che lo stile statuario da esse rappresentato *doveva* necessariamente esser connesso con qualche rito, con qualche speciale credenza o costumanza: e per farlo metterò a confronto le due statuette con quelle molto numerose della stipe Baratela (1).

Fra queste e quelle non vi è nessuna corrispondenza nè stilistica nè tipologica. Le statuette atestine hanno una estrema rozzezza che arriva a volte a non saper nemmeno indicare gli occhi, sostituiti talora da incisioni o tagli disordinati: mancano le proporzioni, mancano i particolari anatomici. C'è tutto il carattere di un'arte che proprio comincia dal principio, perfezionandosi a poco a poco fino al tipo greco-romano (2). Fra le statuette di Este e quelle umbre vi è un abisso. Ora si consideri che la civiltà atestina nel suo primo periodo è perfettamente corrispondente alla più recente villanoviana. Le poche tombe arcaicissime di Este mostrano nel rito, nella forma dei vasi cinerari e in tutta la suppellettile i pretti caratteri villanoviani: e questa assimilazione riesce anche più evidente quando si pensi al passaggio della situla dal Bolognese al Veneto.

Le situle a decorazione geometrica si rivelano proprie e caratteristiche della civiltà di Villanova (3): se ne trovarono a Villanova stessa, nei sepolcreti De Luca, Romagnoli e altri, nel ripostiglio di San Francesco (frammenti) e via dicendo (4); pochi arnesi furono in quella civiltà di uso tanto largo, come provano le riproduzioni fittili che cominciano con l'età del sepolcreto Benacci. Dalla civiltà villanoviana la situla passò a quella veneta, dove in seguito, per influenze venute dal mare, sostituì all'ornamentazione geometrica quella orientaleggiante zoomorfa (5), e passò alla veneta portandovi non un'arte primitiva ed embrionale ma un'arte

(1) Cfr. le tav. VII e VIII, in *Not. sc.* 1888.

(2) Cfr. GHIRARDINI, in *Not. sc.* 1888, p. 360 e 363. Il sig. Alfonso Alfonsi del R. Museo atestino, esaminate, dietro mia preghiera le statuette barateliane, constatò l'esistenza di sfaccettature le quali forse sono indizio di un sopralavoro a martello. Se questo è il vero, anche la tecnica sarebbe diversa nella statuetta pavese e in quelle atestine, poichè nella prima le sfaccettature sono dovute a un lavoro di lima. A ogni modo mi professo riconoscente al dotto funzionario per le sue acute e premurose osservazioni.

(3) GHIRARDINI, *La situla italica primitiva Mon. ant.*, II, p. 219.

(4) GHIRARDINI, ivi, p. 170 ss.

(5) V. la 3ª parte dell'opera del GHIRARDINI, *Monum. ant.*, X.

che già si era pienamente evoluta e che quindi si rivela «sin dagli esordi... organicamente costituita, con pienezza e serietà di motivi» (1).

La civiltà atestina assorbì dunque nel modo più perfetto la civiltà villanoviana; ne prese il rito, ne tolse la suppellettile, ne accettò l'arte. Di fronte a questo, riesce stupefacente l'enorme distanza che corre tra le statuette umbre e quelle atestine. È dunque evidente che lo stile, o almeno l'arte, della statuaria non passò dal Bolognese al Veneto insieme ai riti, agli utensili, e perchè ciò avvenisse era necessaria una forza superiore estrinseca, era necessario che intervenisse una ragione di coltura o di civiltà. Infatti tra le statuette umbre e quelle venete vi è anche una grande differenza intrinseca: le prime hanno un evidente contenuto cosmogonico e religioso; le seconde che riproducono per lo più una figura con patera in atto di fare o di ricevere una libazione, oppure un guerriero, hanno solo un carattere rituale. Questa differenza sostanziale ci spiega perchè questo tipo umbro non potesse venir accettato dai Veneti, e insieme ci rende più verisimile l'ipotesi su esposta che questo stile statuario umbro avesse pretto carattere religioso. Veramente, se così non fosse stato, se cioè questo stile si fosse applicato anche ad altri soggetti, esso sarebbe senza fallo passato, insieme al resto, alla civiltà veneta.

Ma le statuette barateliane forse non costituiscono un documento sufficiente. Esaminiamo dunque la figura umana nelle situle con figure umane che appartengono alla serie di quelle a ornamentazione zoomorfa.

Fra lo stile delle figure animali veristiche o fantastiche impresse a sbalzo in queste situle e le figure umane intercalate tra esse c'è una notevolissima differenza. Si veggano le splendide tavole annesse alla terza parte del lavoro del Ghirardini: per esempio, quella (tav. I) che riproduce parte della situla 2620. Gli animali sono resi con grande naturalismo nei particolari: la figura umana è invece quanto mai rozza, più antropomorfa che umana: nè si può confrontare la testa di essa con quella del cerbiatto che le sta appresso, infinitamente più veristica. Essa ha naso troppo sporgente, occhi e orecchi resi con due semplici bitorzoletti, piedi troppo lunghi, braccia nemmeno accennate nè sopra nè sotto la veste. La parte umana della sfinge effigiata nella situla 3024, riprodotta nella tavola III, ha l'occhio espresso con un grosso bitorzolo, la bocca resa con un trattino, tutto il profilo rozzo, duro, angoloso. In una terza situla (3025, tav. IV) una figura di guerriero ha collo esilissimo, bocca segnata con un piccolo taglio, volto enormemente prognato, barba ridicolmente ampia e sporgente. Ora, se per il portamento e per la foggia di vestire queste figure ricordano quelle delle situle — cronologicamente posteriori — di Watsch, di Matrei, della Certosa (2), è certo che non possono reggerne il paragone per tutto ciò che è senso della figura umana (3). Nelle situle atestine questo assolutamente manca, mentre invece vi è assai evoluto il senso della figura animale. I tipi

(1) Ghirardini, *Mon. ant.* VII, p. 58, cfr. p. 65.

(2) Ghirardini, *Mon. ant.*, X, p. 41.

(3) Situla di Watsch: Hoernes, tav. XXXV, 2. (Nota il tipo costante col naso volto in su). Situla della Certosa: Hoernes, tav. XXXII.

animali sono quindi evidentemente il prodotto di un'arte evoluta che ha dei modelli e delle tradizioni, i tipi umani sono del tutto primitivi, veri e propri esperimenti.

Queste figure, insieme alle prime statuette della stipe barateliana, dimostrano dunque che il tipo statuario umbro non passò alla civiltà veneta la quale dovette crearlo di nuovo: la ragione, come si è detto, dovette essere di indole religiosa. E la prova di tutto ciò è data precisamente dalla situla.

Cotesto arnese non può pareggiarsi a un altro qualunque utensile: come vaso da recar liquidi esso implicava una serie di costumanze speciali che le situle della Certosa e di Watsch ci hanno tramandato; come vaso che entrava nel corredo funebre di una tomba implicava un complesso di credenze speciali sulla vita oltremondana. Il metter una situla nella tomba era come creder che l'estinto ne avrebbe fatto uso, era un creder alla vita futura. Ora la civiltà di Villanova non solo la usò, ma ne rispettò completamente il carattere domestico e rituale. Infatti nella tomba di Villanova, che dette la situla omonima, fu trovata l'ansa di un mestolo da attingere acqua: altri oggetti simili vennero in luce da altre tombe bolognesi insieme alle situle: anche in tombe della Certosa si trovò ordinariamente una situla insieme a una coppia di attingitoi o di altri vasi da attinger acqua (1).

Invece, passando alla civiltà atestina, la situla come arnese domestico acquista forma anche più vaga, e ne spesseggiano le riproduzioni fittili, ma come oggetto rituale perdette ogni importanza, tanto che nel secondo periodo sostituì l'ossuario villanoviano e nel terzo periodo diventò una specie di custodia sia per difesa sia per ornamento, entro alla quale si depose l'ossuario fittile (2). Ciò vuol dire che quelle credenze per le quali nel Bolognese si poneva appresso al morto la situla col simpulum perchè egli si dissetasse, quelle specifiche credenze, erano andate perdute. In argomento di dottrine eschatologiche ci fu dunque un'orientazione diversa. In accordo perfetto a ciò che dicono le statuette: le umbre parlano di fecondità, di vita rinascente; le atestine nulla dicono più di un semplice rito. Fu una mutazione così radicale che spiega bene come un tipo statuario peculiarmente religioso non potesse venir accettato.

V.

Ma questo tipo — la cui esistenza mi pare d'aver ormai dimostrato — come e perchè sorse nella civiltà umbra ?

Già vedemmo come esso fosse di carattere orientale. Come tale si riannoda alle influenze fenicie ben note che operarono sulla civiltà di Villanova: è superfluo ricordare gli oggetti d'oro

(1) Ghirardini, in *Mon. ant.* II, p. 195-6 e *Rend. Lincei.* 1892, p. 276. *Not. scavi*, 1889, p. 31, n. 3-4 e 6-7, cfr. tav. I. 37 (Brizio). Non mi pare che si possa dire che nel Bolognese la situla fu usata come « accessorio » delle tombe (Ghirardini, *Mon. Ant.* VII, 168): anzi essa aveva un significato religioso e rituale essenzialissimo, più certo delle fibule o di altri oggettini.

(2) Cfr. Ghirardini, *Mon. ant.* X, p. 219. Il Ghirardini però non ha messo in luce l'importanza rituale e religiosa della cosa.

affini a quelli rinvenuti a Rodi e in Sardegna, gli scarabei e gli idoletti egizi (1). Più importante è ricordare come la ornamentazione di cinturoni paleo-italici consistente in un disco dal quale si partono dei serpenti, sia assai verosimilmente una derivazione del disco solare egizio fiancheggiato dai serpenti urei (2). L'ornamentazione geometrica delle situle, peculiare della civiltà villanoviana, è essa pure considerata di origine orientale (3); anzi la situla stessa appartiene alla serie di quei lavori in lamine di bronzo riunite con bullette, che l'occidente apprese a conoscere dall' oriente (4). Fra tutti questi elementi io credo che bisogna dar il massimo peso, nel rispetto ideografico, all'ornamentazione dei centuroni e, nel rispetto rituale, alla situla. Questi infatti dimostrano che nella civiltà villanoviana erano penetrate correnti orientali, non solo sotto forma di importazione commerciale, ma anche di civiltà e di religione. Questa corrente, specificamente fenicia, lasciò la sua traccia qui come dovunque arrivò, cioè la imagine della divinità esibente le proprie caratteristiche sessuali. Ecco perchè credo di poter affermare che nella civiltà umbra si formò uno speciale stile statuario religioso: esso si formò perchè corrispondeva a una speciale figurazione religiosa, la quale nell'Oriente stesso non ebbe applicazioni industriali, fuori della sacra e diffusa immagine divina.

Fra i monumenti usciti dalla necropoli picena di Novilara notevolissima è una statuetta molto rozza (5) che rappresenta una donna ignuda stante, con la destra fra le mammelle e la sinistra al basso ventre, non però come ritenne il Brizio per coprire il sesso (6) che resta visibile. È una imagine della nota dea fenicia. Un'altra statuetta pure di Novilara esibisce una donna ignuda stante con un vaso sul capo (entro il quale in origine passava un anello), la mano destra al petto e la sinistra verso il basso ventre (7): è anche essa una derivazione del noto tipo, pure di origine orientale, come in generale le figurazioni di donne col vaso (8). A dimostrare che non si tratta di oggetti singoli importanti, ma di una vera influenza orientale o greco-orientale nel Piceno, basta addurre pochi monumenti. Una stela trovata nel 1840 fra Pesaro e Novilara con figurazione di una nave grande a vela alzata e due navi minori montate da guerrieri e in atto di cozzare (9), ricorda assai da vicino le navi dipinte su vasi del Dipylon (10), mentre per gli ornati a spire intrecciate dell'altra faccia ricorda stele sepolcrali micenee: l'Undset (11) addirittura vedeva in questa stela una allusione alla naviga-

(1) Undset, *L'antichiss. necr. tarq.*, *Annali*, 1885, p. 74 e 87.

(2) Undset, ivi, p. 78-9; Montelius, I, tav. 74, 4. Orsi, *Sui centuroni italici*, *Atti e mem. dep. Romagna*, 1885. Recentemente il Déchelette (*Le culte du soleil aux temps prehist.* in *Rev. arch.* 1908, p. 348 ss.) sostenne che questo disco non è il disco egizio coi serpenti ma il disco solare in barca tratta da cigni: anche ammesso ciò, il punto di vista non cambia.

(3) Ghirardini, *Mon. Ant.* VII, p. 61 ss. (Bibliografia p. 61 nota 5). Contra: Modestov, *Introd. à l'hist. rom.*, p. 334.

(4) Pigorini, in *Bull. pal.* XIII (1887), p. 78 ss.

(5) *Mon. ant.* V; p. 277 fig. 70 e 70 a (Brizio).

(6) Cfr. Hoernes, p. 422.

(7) *Mon. ant.* V fig. 71, 71 a.

(8) Hoernes, p. 466. Cfr. Perrot-Chipiez, *Hist. de l'art.* IV. 329, fig. 147.

(9) *Mon. ant.* V, fig. 3 e 3 a).

(10) Hirschfeld, in *Annali*, 1872 p. 168.

(11) In Brizio, *La necrop. di Novilara Mon. ant.* V, p. 86.

zione fenicia. Una testa colossale di calcare trovata a Numana mostra, benchè guasta, un elmo a cresta che, corroborato da altri esempi, corrisponde a quello dei guerrieri effigiati su vasi del Dipylon e dello stile antico arcaico (1). Assai più importante, perchè è un documento religioso di primo ordine, è la costumanza picena di porre sotto al capo del cadavere una pietra, quasi dormisse, rivelataci dalle necropoli di Monteroberto e di Tolentino (2), che ricorda analoghi ritrovamenti di Troia (3) e di tombe fenicie (4).

Nel Piceno l'influenza fenicia era dunque assai più intensa di una pura relazione commerciale, e aveva apportato elementi veri e propri di civiltà orientale. Ora le relazioni tra il Piceno e il Bolognese erano, per quel che possiamo congetturare non senza verisimiglianza, cordiali e strette.

A proposito della tomba 38 del sepolcreto Servici a Novilara, la quale conteneva un ossuario di pretto tipo Villanoviano fu supposto dal Brizio e non senza ragione, che contenesse i resti di un italico dell'attiguo territorio riminese, morto fuori di patria e sepolto col rito paesano (5): e questo potrebbe esser un indizio di buoni e pacifici rapporti. Anzi, le tombe novilaresi hanno dato un ricco corredo di oggetti caratteristici a Novilara e insieme frequenti nelle tombe Villanoviane di Rimini: specialmente notevole è il rasoio a lama ricurva (6), frequentissimo nelle tombe felsinee recenziori. E si noti che il rasoio non è come tanti altri oggetti di ornamento che, qualunque ne sia la forma o il tipo, non implicano speciali abitudini (un ciondolo è sempre un ciondolo, per esempio, sia esso di origine italica od orientale); il rasoio, a seconda della stessa sua forma, esige una serie di abitudini e di gesti tutta speciale. Ricorderò ancora le bronzee bacinelle, con circoli a sbalzo e puntini, analoghe a quelle uscite dalle necropoli di Narce e di Vetulonia, le quali attesterebbero una corrente commerciale tra Novilara e la civiltà di Villanova (7). Ma non basta: a Verucchio si trovò un manico di ciotola fittile esibente assai rozzamente una figura di donna nuda colla sinistra al seno e la destra al basso ventre (8), cioè il solito tipo orientale imitato da un modello in bronzo, probabilmente importato: ivi stesso si trovò un pendaglio che mostra anch'esso la nota figurina (9). Questi monumenti si devono senza dubbio connettere alla figura novilarese, e segnano, a dir così, una delle tappe percorse da essa prima di arrivare più a nord. Osserverò poi di passata che il braccio sinistro della statuetta di Novilara, col vaso sul capo, è assai affine — nella curva e nel modo di tener la mano — all'arto corrispondente della nostra statuetta; anche nell'attacco del collo, se non m'inganno, c'è della affinità.

(1) Brizio, *ivi* p. 218.

(2) *Not. scavi*, 1880, p. 344 (Brizio). *Bull. pal.* VI, p. 161, tav. X, 1, (Silveri-Gentiloni).

(3) Schliemann, *Ilios* p. 789. n. 1552.

(4) Per es. nelle necropoli fenicie di Malta, Mayer, *Aus den Nekrop. von Malta, Sitzungsber. bayr. Akad, Philos-Phil. Klasse*, 1905, p. 471 e 473. Così nella necropoli sicula del Finocchito, *Bull. pal.* XX, p. 44 s. (Orsi).

(5) Brizio, *Not.* 1894, p. 302; *Mon. ant.* V, p. 190.

(6) *Mon. ant.* V, tav. X, 37 a. Cfr. p. 249.

(7) *Mon. ant.* V, p. 303-4.

(8) *Not. scavi* 1894, p. 299, fig. 7.

(9) *Not. scavi* 1894, ivi, fig. 8.

Un altro monumento della civiltà villanoviana, il quale non esce sostanzialmente dal novero di queste figurazioni sessuali, è un candelabro di Vetulonia (1) che porta in cima una figurina di donna ignuda stante, la quale ha la sinistra al seno e la destra alzata a sostenere sul capo un vaso: figurina che ricorda quella dianzi menzionata di Novilara. Un'altra figurina simile proviene da Narce (2): il braccio sinistro è spezzato ma certo reggeva il vaso sul capo; l'altro braccio è però accostato al petto. Tutti questi fatti si presentano così armonici e legati tra loro che l'ipotesi che la corrente orientale arrivasse agli umbri dal Piceno e per mediazione di questo, ci appare abbastanza giustificata per essere accettata. Si potrebbe certamente obiettare che questa corrente piceno-villanoviana, si potè anche svolgere in senso inverso, ma a me pare che le probabilità maggiori sieno per noi, sia per la posizione geografica dei Piceni i quali avevano sull'Adriatico una intera costa, mentre gli umbri — almeno entro i limiti de' ritrovamenti archeologici — vi tenevano solo alcuni posti (Rimini ecc.); sia perchè l'influenza orientale appare nella civiltà picena più netta, più profonda che in quella umbra. Del resto i vivi e antichissimi rapporti tra Grecia e Italia attraverso l'Adriatico sono cosa nota (3): di fronte a questi rapporti e alle numerose prove archeologiche e letterarie che li testimoniano, ci paiono non molto concludenti le argomentazioni che sostengono che la corrente orientale arrivasse agli Umbri dal Mediterraneo e dal Nord (4), mentre invece sono irrefutabili gli argomenti con i quali si dimostrò che la situla, prodotto orientale, pervenne agli Italici piuttosto dall'Adriatico che non per terra dall'Etruria (5). Un altro argomento ancora è dato da un gruppo di pietra trovato a Nesazio (6) esibente una donna che allatta un bimbo mentre colla manca accenna alla natura scolpita in modo assai drastico: il gruppo è posteriore alla prima età del ferro, ma prova che il noto tipo orientale esisteva già prima ivi, giuntovi certo dall'Adriatico,

Riassumendo le considerazioni fin qui fatte, credo di non esagerare dicendo che la statuetta pavese è di una importanza massima per la storia della civiltà paleoitalica perchè, unitamente all'idolo di S. Francesco, rivela non solo l'esistenza di uno stile statuario religioso umbro ma anche la presenza, nella civiltà villanoviana, di una vera e propria e sentita corrente religiosa, di derivazione schiettamente orientale, che arrivò agli umbri per mare attraverso l'Adriatico, e poi per terra, attraverso il Piceno.

VI.

La seconda statuetta, riprodotta al naturale dalle figg. 6-8, è anch'essa di provenienza ignota senza il minimo indizio che valga a farla congetturare. Probabilmente pervenne al

(1) Hoernes, tav. IX, 20 = Falchi, XV, 5. Il Reinach erra grossolanamente prendendo per un uomo la figura femminile di questo candelabro (*Anthrop.* 1895, p. 310).

(2) *Mon. ant.* IV, p. 184, fig. 71.

(3) Pais, *St. d. Sic. e d. Mag. Grecia* I, p. 422 ss.

(4) Cf. Gsell, *Fouil. dans la nècr. de Vulci* p. 377.

(5) Ghirardini, *Mon. ant.* II, p. 228.

(6) Nesazio-Pola (*Atti e mem. soc. istr.* XXII, 1905) fig, 14 e 15,

museo col legato Brambilla. È alta cm. 9,6, di bronzo con patina verde-scura, e reca in tutto il corpo tracce di un sopralavoro di lima e forse di martellatura; la bietta lunga e acuta che sporge di sotto ai piedi è evidentemente moderna, come dimostra la freschezza della saldatura in stagno: non si può però escludere che essa sostituisca un peduncolo di infissione originario, forze spezzatosi. La statuetta esibisce una figurina maschile ignuda stante, colle gambe

Fig. 6.

Fig. 7.

Fig. 8.

rigidamente tese a accostate, e itifallica. La testa mostra i grandi occhi a mandorla sporgenti, propri dell'arte arcaica, come arcaico è il sorriso che increspa gli angoli della bocca. Il naso, che termina con una piccola superficie lucida, appare alquanto schiacciato: gli orecchi sono appena accennati con due incisioni verticali ed escono fuori dalla capigliatura che, circondando il capo a mo' di cuffia, ricade sul collo allargandosi peculiarmente a foggia di *klaft*. Intorno al collo si vede una collana incisa a bulino, e formata di tanti triangoletti disposti, colle basi unite, intorno al collo. Le braccia, a sezione circolare, sono arcuate senza indicazione di articolazioni; nelle mani rappresentate col pollice allargato e le altre dita riunite non si distinguono divisioni di dita. Il busto è allungato: le cosce e la regione glutea bene accentuate: i piedi larghi, e fusi insieme. Nel complesso, la statuina somiglia a un'ancora.

La statuetta corrisponde assai da vicino a una figurina etrusca, femminile o asessuale, pubblicata dal Micali (1), dalle gambe rigidamente accostate, dalle braccia allargate non però arcuate, dalla capigliatura a *klaft* che circonda il fronte a modo di cuffia, dalla collana formata di tre linee graffite e da una riga di triangoli col vertice all'ingiù. La corrispondenza è tale da denotare parentela, sì che anche la nostra statuetta è da ritenersi etrusca, tanto più che altre particolarità la dimostrano tale. La posizione delle braccia arcuate e delle mani col pollice divaricato e le altre dita riunite, si osserva in due altre figurine etrusche (2): la collana di triangoletti ha pure riscontri in statuette etrusche (3).

Quale l'origine di questo tipo? — Una serie di analogie che verremo esponendo ci fanno credere che esso fosse derivato dall'Egitto, sia direttamente — nel quale caso si potrebbero citare alcune fonti geroglifiche, attestanti, secondo alcuni, relazioni dirette fra Etruria ed Egitto (4) — sia indirettamente per importazione fenicia. È chiaro che l'ipotesi più verosimile è la seconda.

Le analogie stilistiche cui si accennava sono le seguenti, prescindendo da quella della capigliatura a klaft che non è specificamente egizia e che ricorre anche nell'arte greca arcaica: la corporatura snella e allungata con forme esili, con vita sottile, con piedi lunghi, piatti, un po' inclinati verso il basso è — vista di profilo — quella degli idoletti egizi di pastiglia, stanti a gambe riunite, e di non pochi idoli bronzei, o di certe figure profilate a disegno lineare che si vedono su papiri (5). Le gambe strettamente riunite e fuse insieme, divise da un solco superficiale, i piedi del tutto riuniti e terminanti con un orlo comune tondeggiante senza indicazione di dita, sì che la parte inferiore del corpo par quasi avvolta e chiusa in una guaina, danno l'impressione che può dare una mummia: una statuetta bronzea trovata nell'Hérault (Francia) in una galleria antica di epoca Saita rappresentante la mummia di Phtah (6), ha naturalmente il corpo fasciato e tuttavia dalla cintola in giù è assolutamente identica alla nostra statuetta. Vista di profilo, questa ricorda ancora certe figure egizie di rappresentanze murali avvolte strettamente in un manto, come la figura di Ammone adorato dalla ogdoade eliopolitana in un rilevo di Philae (7) che ha gli stessi piedi gradatamente assottigliati, la stessa rigida tensione delle gambe che fa spiccare la rotondità delle cosce e del polpaccio. Nè conviene dimenticare che figure maschili stanti a gambe unite, itifalliche, ma di profilo, sono frequenti nelle figurazioni egizie, prescindendo dal loro contenuto religioso, del quale diremo

(1) MICALI, *Monum. ined.*, tav. XVI, 5.

(2) GORI, *Mus. etr.*, I, tav. I; CAYLUS, *Réc. d'antiq.* Suppl. VII, tav. XIII, 2.

(3) GORI, I, tavv. 27 e 102.

(4) MUELLER-DEECKE, *Die Etrusker*, I, p. 70, nota 11 b.; DENNIS, *Cities and cemeteries*, I², p. LXI.

(5) Vedine molti riprodotti di profilo in CH. LENORMANT, *Musée des ant. egyptiennes*, Paris, 1841, tav. XXXVI, 3, 6, 10; tav. XXXVIII, 3, 4: tav. XXXIX 1, 4, ecc. Idoli bronzei profilati in PANCKOUCKE, *Descript. de l'Egypte*. Paris, 1820 ss. Antiquités, I², V, tav. 69, 19; tav. 71, 1; tavola 82, 45. Figure di papiri in PANCKOUCKE, ibid. II, tav. 60 ss.

(6) MASPERO, *Hist. des an. peuples de l'Or.* I, fig. a p. 117.

(7) MASPERO, I fig. a p. 149.

in seguito (1) e che il collare tipico di triangoletti adorna, per citar solo pochi esempi, le quattro figure di cantanti e di musiciste in una pittura di Beni-Hassan (2), e la dea Sekhet esibita da un bronzo del Louvre (3), non pochi sarcofaghi (4) e via dicendo. Certo molti caratteri della nostra statuetta, come il klaft, la faccia arcaica, il sorriso, sono anche propri dell'arte greca arcaica, cioè del tipo di Apollo stante; ma in questo tipo manca ogni traccia di itifallismo. Ora se cerchiamo la civiltà che presentava uniti tanto l'itifallismo quanto quei su descritti caratteri, troveremo — procedendo per esclusione — appunto l'egizia. Di una derivazione italica dell'età del ferro non è il caso di parlare, appunto per cagione di quei caratteri esotici.

Ma questo tipo che cosa significa? Ritorniamo alle figure itifalliche egizie già citate. L'una offerta da un dipinto murale di una tomba regale a Biban-el-Molouk, è una figura stante, itifallica, profilata, con intorno dieci stelle e due globi, cioè il sole e la luna, mentre una figurina più piccola è seduta vicino a lei; l'altra mostrata pure da un dipinto murale a Karnak, è affine alla prima: salvo che un uomo le reca delle offerte; una terza a Biban-el-Molouk, è circondata da nove stelle, dal sole e dalla luna la cui orbita è segnata, mentre dal suo corpo partono molte linee finienti in pallottoline che arrivano ad altrettante figurine umane, disposte in due file, ciascuna con una mano aperta, forse in atto di ricevere (5).

Il significato di questa figurazione è chiarissimo; si tratta di una suprema divinità generativa e fecondante. Non altrettanto facile è però la sua identificazione mitologica, data la numerosa serie delle divinità egizie che impersonarono la suprema forza creativa: possiamo scegliere tra Amsi, divinità itifallica della generazione — in onore nell'età delle piramidi (6); Amon, identificatosi con Râ (Amon-Râ) cioè col creatore di tutte le divinità, col dio più alto e solo realmente esistente; nel regno di mezzo Atumu-Râ, altro dio unico che crea sè stesso: Râ-Harmakhuiti, onorato peculiarmente nel regno nuovo, che ha generato sè stesso, ha creato il cielo, la terra, gli inferi, gli uomini, e gli animali; Min-Hor, dio supremo figurato sotto forma itifallica (7). Sono tutte variazioni di una sola persona, tra le quali sarebbe difficile, e anche inutile, scegliere: certamente Amsi nell'età arcaica, e Min-Hor nell'età recenziore, si presentano come più probabili, perchè si sa che si imaginavano itifallici, e, possiamo supporre, circa come nei dipinti murali testè descritti. Convien dunque ravvisare nella statuetta

(1) Lenormant, tav. XII, 10; XIII, 7; XVIII, 3, 12; XIX, 11.

(2) Perrot-Chipiez, I, fig. 523.

(3) Perrot-Chipiez, I, fig. 37.

(4) *Br. Mus. Guide to the first and second eg. rooms* tav. XVII, XXII, XXVIII — Cfr. ancora Rosellini, *Mon. dell'Egitto*. Pisa, 1832-44, I, tavv. 20, 64.

(5) Lenormant, tav. XII, 10; XVIII, 12; XIII, 7. — Altre figure simili in Panckoucke, I, tav. 89, 8 (Esné); tav. 95, 8 (Erment); II, tav. 8, 6 (Tebe), tav. 11, 3 e 4 (Tebe); tav. 32, 2 (Tebe); III, tav. 36, 4-6 (Tebe) ecc. Lepsius, *Denkm. aus Aeg.* IV, 7 (Tebe), VI, 109 a (Redesieh), VIII, 283 g (Hamaniat)), VIII, 287 a (ivi), IX, 3 a (Tebe). Più raramente la figura è distesa su una specie di letto; Panckoucke, IV, tavv. 24, 10 (Denderah).

(6) Meyer, *Gesch. des alt. Ægypt.* p. 79.

(7) Meyer, p. 250.

etrusca una imagine di questa divinità suprema generativa egizia, da considerarsi naturalmente non come un elemento di religione etrusca, ma come l'espressione di quelle idee cosmogoniche che costituivano quasi il substrato di tutte le religioni orientali od orientalizzanti.

VII.

Resta tuttavia a decidere se questa statuetta fu importata dall'Egitto durante la civiltà etrusca o se, pur restando indiscussa l'origine egizia del tipo, essa non risalga per avventura a un tipo anteriore alla civiltà etrusca, paleo-italico o umbro.

Abbiamo già osservato che la statuetta somiglia a un'ancoretta: del resto basta dar un'occhiata alla fotografia per convincersene.

Sono ben note le frise di figurine umane a forma di ancora di arnesi bronzei paleoitalici lavorati a sbalzo, come un noto frammento di scudo del Museo Gregoriano (1), un ossuario bronzeo villanoviano del museo di Karlsruhe di incerta provenienza ma certamente oriundo dall'Etruria (2), frisa che ricorre anche in ossuari fittili villanoviani (3) e che ha analogia con quella di figurine umane identiche a quelle ancoriformi, salvo che hanno le braccia alzate (4).

L'ossuario di Carlsruhe che è bronzeo, quindi di età recenziore e vicina alla civiltà etrusca, si chiarisce senz'altro per oriundo orientale non solo nella stessa metallotecnica a sbalzo ma nelle squame che lo ornano nella parte inferiore, assai simili alla decorazione della ceramica protocorinzia, e dei vetri colorati fenici e nella divisione a zone o frisa zoomorfe. Anche le figurine analoghe a braccia alzate sarebbero di origine orientale anzi, secondo il Helbig (5), proprie di tessuti asiatici.

Noi ci troviamo dunque innanzi a una ornamentazione non solo assai affine tipologicamente, anzi identica, alla nostra statuetta ma anche affine nell'origine: la conclusione che s'impone è che tanto la statuetta pavese quanto le figurine delle frise villanoviane abbiano una stessa e comune origine.

Ma questa parentela di che natura fu? Deriva la statuetta dalle figurine villanoviane, oppure queste da quella o meglio (poichè essa è più recente) dal suo prototipo? — Per noi il secondo corno del dilemma è il giusto, poichè non sappiamo ammettere che quelle figurine — più antropomorfe che umane, semplici schemi e non più — dessero origine a una figura umana a tutto tondo, perfettamente individuata da sue proprie caratteristiche. Che se ammettessimo essere la statuetta derivata dalle figurine villanoviane nel suo mero tipo e aver poi l'artista desunto da altr'onde le caratteristiche specifiche, ammetteremmo per forza la preesistenza del tipo statuario. Del resto nell'età primitiva non potè avvenire ciò che in tutta la storia del-

(1) *Mus. Gregor.*, I, tav. XI = MARTHA *l'Art etrusque* fig. 100.
(2) *Museo ital. ant. class.* II, p. 121-2.
(3) ORSI, *Di uno scudo paleo etrusco, Museo ital.* II p. 120. HELBIG, *L'ép. homer.* Paris 1894 fig. 176.
(4) Es. *Mon. Inst.* X 34a, 7 (da Corneto).
(5) *Annali* 1875 p. 227.

l'arte non avvenne, se non in via di eccezione tutto al più: cioè che da un motivo in rilievo derivasse una figura a tutto tondo. La derivazione in questo caso non è se non una imitazione di motivo o di ritmo, come avvenne nel Posidone lisippico di Corinto, o nell'Apollo Sminteo di Scopa derivato da figure di efebi del fregio del Partenone, o in tanti altri simili casi (1).

Ma questi casi, insieme a pochi altri, sono imitazioni libere, non sono statue tolte, quasi divelte dal rilievo, come sarebbe il caso nostro. Invece ognun sa che il caso inverso, cioè di un motivo rilevato che deriva pienamente da un tipo statuario è frequente, specialmente (e questo è per noi interessante) nella ornamentazione in rilievo o a sbalzo, ottenuta mediante punzoni o matrici non importa, ma composta di un motivo ripetuto più volte meccanicamente. Così, per dar un esempio, in nessuna ornamentazione accade di incontrar così spesso tipi statuari come nei vasi ornati gallo-romani (2); e la ragione è chiara: il motivo, una volta riprodotto nella matrice o nel punzone serviva per un numero indeterminato di volte, sì che metteva il pregio di desumerlo e plasmarlo.

Per tutte queste ragioni è d'uopo ammettere che le figurine villanoviane derivassero dal tipo della statuetta pavese, e che quindi (inevitabile conseguenza, poichè le figurine sono più antiche della statuetta) *nella civiltà umbra esistesse questo tipo.* Attraverso alle frise zoomorfe siamo dunque arrivati a constatare un fatto importantissimo: *la civiltà umbra conosceva l'imagine egizia della divinità suprema creatrice fecondante, e da essa lo dedusse la civiltà etrusca.* Un forte argomento in appoggio di questa tesi sta nel fatto che queste figurine ad ancora villanoviane appaiono solo nel periodo Arnoaldi, immediatamente anteriore alla civiltà etrusca, e nella sua ultima fase contemporaneo alla prima fase di quella, sì che gli etruschi poterono, anzi dovettero, aver conoscenza dell' idolo umbro da noi postulato. Il tipo genuino umbro è ancora sconosciuto, ma certo era assai affine a quello etrusco rappresentato dalla nostra statuetta. Così le frise antropomorfe acquistano un importanza tutta speciale: sono elementi religiosi egizi, non già elementi decorativi orientali. Nè il loro contenuto religioso è per nulla scemato dalla loro apparenza schematica e insignificante, se pensiamo che appunto nell'arte decorativa a sbalzo o in rilievo è ben frequente il caso (per le ragioni su esposte) di un motivo religioso ripetuto più volte a scopo ornamentale, motivo che certa mente aveva un contenuto (3).

Intorno a questo tipo possiamo raggruppare tutta una serie di monumenti della prima età del ferro, sulla cui origine nulla fu mai detto, e sul cui significato non tutti gli archeologi

(1) Cfr, RIEGL, *Stilfragen*, p. 1 s. e HOERNES, d. 58.

(2) P. es. DÉCHELETTE, *Vases ceram. ornés*, II, p. 7 n. 12 (Nettuno): cfr. Posidone del Laterano, Efebo che si allaccia il sandalo del Louvre e del Vaticano, Alessandro di Monaco. II, p. 14 n. 49 (Apollo citaredo): cfr. Apollo citaredo del Vaticano. II, p. 13 n. 45 (Apollo) cfr. Apollino di Firenze, Apollo in riposo del M. Capitolino, Apollo Licio del Louvre ecc.

(3) POTTIER *Cat. des vas.* C. 639 tav. 26 (vaso etrusco decorato a rilievo): banchetto ripetuto 4 volte. MILANI, *St. e mat.* II, 33 fig. 169 (oinochoe etrusca): Herakles e il toro cretese ripetuto 4 volte: Br. Mus. G. 103 (WALTERS, *Catalogue* IV, 253 (tazza megarese): Herakles e Auge, 4 volte.

vanno d'accordo (1): vogliamo dire, oltre all'idolo di San Francesco, una statuetta bronzea da Maria Csalad (Ungheria) (2), una da Gurina (3), le tre figurine annesse a un tripode di Lucera sedute a gambe incrociate, con una mano alla faccia e l'altra nel consueto gesto (4) più alcune altre figurine affini e di cui dirò subito.

La difficoltà massima nel riannodare intorno al nostro tipo umbro questi vari monumenti è data dalla posizione delle braccia che nella nostra statuetta sono distanti dal corpo mentre in quelli arrivano fino al sesso; ma la differenza si spiega mitologicamente, pensando che quel gesto non è altro se non una più efficace e rude espressione del potere generativo personificato appunto dalla divinità egizia su enunciata dalla quale derivò il tipo umbro: d'altro canto convien non dimenticare che questo stesso gesto, con ben maggiore evidenza, era attribuito dagli Egizi alla loro divinità itifallica stante, effigiata a volte in atto di afferrare ciò che l'idolo di S. Francesco, più modestamente, accenna (5); così che la nostra statuetta e le figurine tipo S. Francesco non sono infine altro che figurazioni tipologicamente diverse ma mitologicamente eguali di una stessa divinità, come nell'arte egizia; nè possiamo escludere che anche delle statuine tipo S. Francesco esistesse un prototipo statuario egizio (6). Del resto ci spieghiamo assai facilmente come dalle braccia arcuate della nostra statuetta si potesse arrivare, per evoluzione tipologica, al gesto di quelle figurine primitive, considerando che le braccia arcuate — con le mani più o meno avvicinate al corpo — sono molto frequenti in statuette primitive itifalliche. Alcune statuine itifalliche del Museo Kircheriano già ricordate (7) hanno le braccia allargate in un gesto poco diverso da quello della statuetta pavese: lo stesso può dirsi di una figurina da Fehmarn che anch'essa ha le gambe allargate (8)

(1) Il Reinach (*Anthropologie*, 1895, p. 311), parla di un espediente « pour resoudre le problème des bras » (sic.). Il Hoernes (*Urgesch.* p. 142), almeno attribuisce a quelle statuine « einen ganz bestimmten Zweck ». Meglio di tutti il Milani, *Studi e mater.*, III, p. 98. Il Poulsen (*Die Dipylongraber und die Dip.-vasen.* Leipzig, p. 195 e 710) spiega con cause profane e tecniche il gesto, assai analogo, della Afrodite così detta pudica. Ma il Reinach stesso altrove (*Anthrop.*, 1894, p. 301) ritiene la posizione delle braccia nell'arte primitiva una cosa secondaria. Allora la teoria dell' " espediente ,, cade da sè.

(2) Hoernes, p. 143, fig. 16. Altri esempi ivi nota 2.

(3) *Materiaux*, XX, (1886). p. 342, figg. 153 e 154 (Reinach).

(4) *Röm. Mitt.* 1897, p. 5, fig. 5 e 6, p. 15, fig. 5 (Petersen).

(5) Milani, *Studi e mat.*, III, p. 99, fig. 450; (tela policroma del Louvre). Più importante è però un rilievo del tempio di Denderah che mostra tre figure gradienti nell'atteggiamento detto seguite da figura femminile ignuda (Panckoucke *Description* IV tav. 27,10): un altro rilievo dello stesso tempio mostra la stessa figura stesa su un letto (Panckoucke IV, tav. 27,4).

(6) Forse si può vederlo in certe figure tozze, a gambe aperte e arcuate, ricorrenti in rilievi di templi egizi in un'atteggiamento che ricorda il persiano: « Pueri, sacer est locus, extra meate » (Pers. Sat. 1 144; Panckoucke 22 tav. 78,3 e 12 (Esné) — Anche nella faccia interiore della porta dell'heroon di Gjölbaschi — Trysa (Collignon, *Hist. de la sculpt.* II, p. 205. fig. 97.)

(7) Mariani, *Bull. com.* 1896 fig. 7, 1 e 2.

(8) *Anthropologie*, pagina 304, figura 275 (Reinach).

anche più vicina alla nostra è una statuetta da Lunckhofen (1). Una da Thorn (2) e un'altra da Domèvre-en-Haye (3) segnano uno stadio ulteriore, hanno cioè le braccia inarcate fino a toccarsi il corpo. Da quest'ultimo tipo il passo è breve: per arrivare al gesto dell'idolo di S. Francesco e delle altre analoghe statuine basta aumentare ancora un pochino l'incurvamento del braccio. Considerando ora che nell'arte il gesto complicato segue cronologicamente il gesto semplice, noi riterremo il tipo umbro ad ancora anteriore a quell'idolo di San Francesco, e suo diretto progenitore.

VIII.

Ora è tempo di trarre le ultime conclusioni.

Se tutto quanto fin qui si è detto non è fondamentalmente errato, la statuetta umbra femminile e la statuetta etrusca maschile sono monumenti — uno diretto, l'altro indiretto — dell'antica religione umbra, la cui importanza eccezionale non può recarsi in dubbio. Ma questa religione non è rappresentata, secondo noi, dalle sole due statuette pavesi, poichè intorno ad esse è lecito riannodare vari altri monumenti primitivi, che finora, eccettuato il noto symplegma di Vetulonia, illustrato dal Milani, non furono pienamente valutati, e che ricevono una grande luce appunto dalle due statuette.

E questi sono: prima di tutto, il symplegma di Vetulonia (4) esibente un uomo itifallico e una donna con una mano al seno, uniti da una catena; poi, un bronzo di uso incerto già ricordato da Falerii (5) che mostra un uomo e una donna, applicati orizzontalmente, a gambe allargate, a un asticella verticale, entro una cornice adorna di uccelletti; ma più importante è una fibula della necropoli prenestina (6) che esibisce due figure unite ciascuna con una mano (la destra, rispettivamente la sinistra) al basso ventre, mentre l'altra mano sta, nell'una sul fianco, e nell'altra al petto. Sono figure in sè asessuali, benchè il Helbig le battezzi per uomini (7), ma possiamo facilmente riconoscere il loro carattere intenzionale. L'una delle due, con l'una mano al petto e l'altra al basso ventre è una donna, cioè la ben nota figura della dea orientale. Più difficile è stabilire il sesso dell'altra che ha una mano sul fianco e l'altra al basso ventre; essa ha nella posa stessa un non dubbio sapore maschile, tanto più se si riflette che questa posa, essenzialmente maschia, è attribuita dall'arte primitiva, con grande preferenza, al tipo maschile. Maschile è una statuetta bronzea del santuario di Hermes Kranaios a Creta (8) che incurva il braccio sul fianco, arrivando con la mano a mezzo il ventre:

(1) *Rev. arch.* 1877, tav. XVI.

(2) Reinach, *Anthrop.* 1895, fig. 277.

(3) Reinach, ivi fig. 276. Si ricordino anche le figure semplicemente itifalliche, senza gesto caratteristico (Esempi in Hoernes, p. 569-70).

(4) Falchi, *Vetulonia* XVII, 33 = Hoernes IX 15 = Montelius, *Civilis.* XVII 33.

(5) Hoernes, VIII 12.

(6) *Mon. Inst.* XI, tav. II, 13.

(7) *Annali*, 1879, p. 14. Il sesso non si vede nemmeno nella riproduzione al naturale di una delle due figure in *Mon. Inst.* XI, tav. 31 a, 8.

(8) *Museo ital.* II, tav. XIV, 5.

maschile è la figura — colla manca puntata al fianco, stante su doppia protome di uccello — che sormonta un disco bronzeo trovato in Basilicata, usato come coperchio di cista (1). Maschili sono ancora le due figure unite in abbraccio, col braccio esterno poggiato al fianco, rinvenute a Torre del Mordillo (2): ma non basta ancora, poichè è certo maschile la figura, identica a quella del disco di Basilicata, che sormonta una fibbia di Suessula (3), come sono virili — per la stessa ragione — le quattro figurine esibite da uno strano e complicato monumento primitivo di origine ignota (4): sono verosimilmente ancora virili le due figurine di Gurina (5). Anzi, in un vaso del Dipilo con prothesis gli uomini tengono una mano sul fianco e fanno il gesto del dolore con l'altra, mentre le donne gestiscono con ambedue le braccia (6). C' è dunque tutta una serie di figure virili, parte sicure parte probabili, con un braccio sul fianco: convien dunque ritenere virile anche la figurina prenestina.

Che cosa dunque ci mostra la fibula prenestina? Due figure, l'una maschile e l'altra femminile che ambedue mostrano le proprie caratteristiche sessuali. Una donna alla quale l'artefice dette il noto tradizionale atteggiamento della dea orientale e un uomo al quale in mancanza di un modello tradizionale egli dette il gesto classico delle figurine virili primitive: cioè l'atto di puntar il braccio sul fianco, per caratterizzarne il sesso, alla cui differenzazione esplicita ed esteriore forse la sua rozza arte non arrivava. Si tratta — in ultima analisi — di una figura maschile nel gesto dell'idolo di S. Francesco, posta accanto alla dea orientale ben nota: ora questa figura virile non è nè può esser altro se non analoga alle tante figurine virili di cui si è parlato, e poichè queste risalgono, come vedemmo, alla divinità creatrice e generativa egizia, noi ravviseremo in questa fibula prenestina una imagine della divinità femminile orientale e della divinità maschile egizia riunite insieme per un naturale e logico sincretismo, espresso in modo assai più chiaro che non nel simplegma di Vetulonia: perchè in questo la riunione delle due figure è ottenuta ed espressa con la catena che si può prestare, come vuole il Milani, a interpretazioni trascendentali, ma che in sè e per sè non significa nulla, mentre invece nella fibula prenestina la unione è significata già coll'accosta mento delle due figure, sul cui significato non può cader dubbio. La fibula prenestina è dunque anch'essa un documento dell'antica religione umbra, nei suoi elementi di origine orientale.

Nè dimenticheremo, come corollario di tutto quanto si è detto, il ben noto carro di Strettweg (7) nel quale, tra molte altre figure, spiccano due coppie di figure di cui una è

(1) Gerhard, *Etr. Spiegel*, 1, tav. XVIII — Kemble, *Horae feriales* tav. XXXIV 6. Hoernes, tav. IX, 11.

(2) *Not. scavi*, 1888, tav. XV 22 e XIX, 1 = Hoernes, tav. IX 10.

(3) Hoernes, tav. IX 5.

(4) Kemble, *Hor. fer.* XXXIV, 1 = Hoernes, IX 7.

(5) *Matériaux*, XX, p. 342, figg. 150, 152. Non potei vedere l'opera del Meyer su Gurina (Dresda Hoffmann, 1885) e dalla mediocre riproduzione dei *Matériaux* non si può trarre un giudizio definitivo.

(6) Poulsen, *Dipylongraber*, p. 123.

(7) Hoernes, tav. VIII, 14.

itifallica, e l'altra femminile, e sono circondate da altre di sacrificanti e di guerrieri. La figura femminile giganteggiante nel mezzo con sul capo un bacino nella quale si può forse non vedere col Furtwängler una divinità chtonia che accoglie nel bacino la pioggia celeste, certo ha significato cosmogonico: come cosmogoniche debbono essere le due figure su dette del carro stesso, nelle quali riconosceremo due divinità pari a quelle d'onde prendemmo l'inizio, la divinità creatrice orientale femminile e la divinità fecondante eg ia maschile: sì che per noi il porre in una tomba, come provano i ritrovamenti di Lunckhofen (1) una statuetta itifallica maschile insieme a una femminile ignuda è senz'altro un rito di contenuto cosmogonico e religioso, quanto mai importante e significativo.

VITTORIO MACCHIORO.

(1) *Rev. arch.* 1877, tav. XVI. Cfr. HOERNES, p. 469.

L'OMBRA DI ACHILLE

L'apparizione dell'ombra di Achille sulle navi dei Greci è un episodio mitico riguardo al quale le testimonianze letterarie di cui possiamo disporre sono o incerte o poco chiare. Certo, con un po' di studio e di buona volontà, anche le fonti parlano un linguaggio abbastanza intelligibile; ma esso potrebbe pur lasciare dei dubbî, ove non fosse reso perspicuo da un insigne monumento non apprezzato fin qui secondo il suo merito; mentre la sua importanza è tale da fargli senza contrasto ottenere un posto eminente tra quelli che servono ad accertare fatti altrimenti mal sicuri, ed a fissare, per dir così, i lineamenti pallidi e quasi indistinti di una tradizione o di una leggenda.

L'anfora arcaica a f. n. edita dal Gerhard, *Auserl. Vbb.* T. 198, esibisce da un lato due guerrieri che combattono sul cadavere di un terzo: il Gerhard (III 101 s.) e la Harrison (*Gr. vase paint.* II 2) ritengono che si tratti della lotta sul corpo di Patroclo; il Walters (*Cat. of vases in the Br. Mus.* II 154) pensa invece al duello tra Achille e Memnone per il cadavere di Antiloco. Probabilmente non è nè l'una nè l'altra cosa; ma il pittore volle dipingere una di quelle tipiche scene di combattimento di cui si trovano numerosi esemplari nella vaseologia greca, dopo il celebre vaso calcidese su cui è raffigurato il combattimento attorno ad Achille caduto (*Mdl.* I 51) (1).

L'altro lato, che riproduciamo qui dall'opera di Miss Harrison, ci mostra una nave sulla quale passa a volo un guerriero armato in panoplia, mentre a s. una roccia si eleva sulle acque ed è essa medesima sormontata da un corvo. Secondo il frequente simbolismo dei pittori vasculari, la roccia indica un porto od un riparo ricco di scogli. Ora, poichè la nave non l'ha ancora oltrepassata, l'artista volle indicare che quella medesima nave, forse simbolo di tutta una flotta, non è ancora entrata in navigazione, ma si trova tuttavia nel porto. Quanto al corvo, esso può veramente indicare, come pensa il Gerhard, la vicinanza di un santuario Apollineo, giacchè si tratta di un uccello specialmente sacro ad Apollo.

(1) Perciò non saprei concordare in tutto con l'opinione espressa dal Ducati (*Jareshefte d. österr. arch. Inst.* XII 1909, 76 segg.) a proposito del carro di Monteleone di Spoleto, che nel parapetto d. sia raffigurata la monomachia di Achille e Memnone. Del resto, nel caso di questo monumento, fa difficoltà, più che il Ducati non sembri immaginarsi, l'aquila che vola verso uno dei due guerrieri. Un uccello simile, volante verso un guerriero che sta per cadere, è raffigurato anche in due urne etrusche inedite di Città della Pieve, conservate nel Museo Archeologico di Firenze (nn. 75509 e 74232). Che esista qualche relazione fra queste immagini e la morte di Turno descritta da Virgilio, *Aen.* XII 861 ss.? Per una di dette urne cf. Milani, *Boll. d'Arte*, ott. 1908.

Il Gerhard, mise in relazione questa figura con altre (T. 198, 3-4 e 199), ed affermò che l'artista volle rappresentare l'ombra (che si tratti di un εἴδωλον di guerriero estinto, non è dubbio) di Patroclo in atto di proteggere, ancor dopo morto, quelle navi che aveva difeso strenuamente in vita. La sua spiegazione fu accettata poi da Miss Harrison, senza che la ben

Anfora del Br. Mus. rappresentante l'ombra di Acnille sulle navi dei Greci.

nota archeologhessa facesse alcuna obiezione. Ma non possiamo esimerci, in linea di fatto dal fare due osservazioni, di cui la prima ha, se non erro, valore probatorio. Infatti, le fonti non parlano affatto di una sorveglianza esercitata sulla flotta Greca dall'εἴδωλον di Patroclo; tanto che il Gerhard stesso, così dotto e diligente, si dovette accontentare di una affermazione non confortata neppure da un riferimento a luoghi di autori antichi. L'altra obiezione è che, se effettivamente la tav. 199, 1 (anfora arcaica già del principe di Canino) rappresenta l'εἴδωλον di Patroclo svolazzante sul suo tumulo sepolcrale (presso di cui Achille ha attaccato al proprio carro il cadavere di Ettore); l'anfora pure arcaica già della collezione Basseggio ed

ora a Berlino (Gerh. 198, 3-4) non si può con certezza interpretare allo stesso modo, mancando i dati caratteristici per riconoscere Patroclo nel guerriero alato volante sur un tumolo vicino al quale passa un cocchio (1).

Tornando alla nostra figura, dopo avere escluso l'interpretazione del Gerhard, non ci resta che seguirne un'altra già messa avanti dubbiosamente dal Walters (2), e che ha per sè tutta una tradizione letteraria e mitologica.

È noto che l'ombra di Achille appare ai Greci per reclamare il sacrifizio di Polissena come γέρας, premio della gesta gloriosa compiuta sotto Ilio. Su questa apparizione si fondava la *Polissena* Sofoclea, dove il poeta metteva in scena l'ombra stessa dell'eroe (3) forse rappresentando questo come un *deus ex machina*, giacchè non è probabile supporre che volesse imitare l'ascesa al mondo dei vivi di Dario nei *Persiani*.

Dopo Sofocle — se pure, anteriormente a lui, non possiamo calcolar molto sul dato della *Tab. Iliaca* capitolina (Jahn, *Bilderchron.* I) da cui parrebbe rilevarsi che pure Stesicoro aveva cantato di Polissena sacrificata presso la tomba di Achille — le fonti sono assai numerose; in compenso però dànno luogo a dubbi di non piccolo momento.

Euripide tratta diffusamente, quantunque in modo poco chiaro, dell'apparizione di Achille nell'*Ecuba*. Polidoro, ombra introdotta sulla scena ad informare gli spettatori dello svolgimento del dramma, racconta come tutti i Greci non possano muoversi dall'approdo di Tracia, poichè Achille, mostratosi sul suo sepolcro, ha impedito la loro partenza (35 ss., cfr. gli scoli). Pare adunque che un tal fatto abbia avuto luogo lì, in Tracia, secondo il concetto del poeta. D'altra parte, il modo in cui Ecuba ne parla (93 ss.) è così generico da non arrecarci maggior luce. Infatti l'aor. ἦλθε φάντασμα Ἀχιλέως si può riferire ad uno spazio di tempo abbastanza largo (4). Più chiare sembrano le parole del coro (107 ss.), dove anzi possiamo sorprendere una frase che sembra darci la chiave di tutto. Le donne dicono ad Ecuba: tu sai quando (οἶσθ'ὅτε, 110), salito sul tumolo, Achille apparve nelle armi d'oro e trattenne le navi, etc. La forma οἶσθ'ὅτε non può riferirsi al presente, ossia ad un'apparizione di Achille in Tracia, ma allude certamente ad un tempo anteriore.

Del resto, il luogo delle *Metamorfosi* ovidiane in cui è trattato il medesimo avvenimento (XIII 441 ss., luogo derivato direttamente da Euripide), mostra come il testo euripideo fosse poco chiaro, giacchè neppure Ovidio lo intende esattamente. Egli fa apparire Achille sul lido tracio, dove Agamennone aspetta un tempo migliore più adatto alla navigazione (439 s.), e domanda il sacrifizio di Polissena per concedere ai Greci un viaggio senza incidenti; mentre logico era che ciò succedesse prima dello allontanamento de' Greci da Troia.

(1) A volere essere scrupolosi, bisognerebbe notare come il Patroclo della tav. 199, 1 non sia neppure alato. Per il serpente che è dipinto sulla tomba e rappresenta il morto eroizzato, cf. HARRISON, *Proll. to the st. of Gr. Rel.* 326 ss. e 235, fig. 54; MILANI, *St. e mat. di arch. e num.* III 3 ss. Per l'ombra alata, cf. la caratteristica lekythos di Jena in HARRISON, l. c. 43, fig. 7.

(2) *Br. Mus. Cat. of vas.*, l. c.

(3) Fr. 480 Nk.[2], cf. il luogo di Porfirio (STOB. *Ecl.* I 49) da cui è citato il frammento.

(4) Vaghe sono anche le parole di Ulisse, 389 s.

E sarebbe strano che soltanto Ovidio parlasse in modo così chiaro di un tal fatto, mentre tutti gli altri autori, senza eccezione, lo considerano come un precedente della distruzione di Ilio, o della partenza dei Greci (1). In ogni modo, per loro Achille si mostra ai suoi nella Troade. E si presenta anche legitttima una obiezione di molto peso, se non m'inganno: come poteva Achille apparire ὑπὲρ τύμβου in Tracia? Egli era stato seppellito presso il mare a Troia (2); e se Tetide ne aveva poi trasportato il cadavere a Leuke, ciò non riguarda la leggenda che esaminiamo, ma un altro momento mitico di cui non ci dobbiamo ora occupare. In tutti i casi, fosse Achille seppellito presso Troia od a Leuke, vicino alla foce del Danubio, è impossibile ammettere che la sua ombra apparisse in Tracia, sopra il suo sepolcro (ciò che è richiesto sia da Euripide, sia dagli altri autori), se almeno non vogliamo introdurre nella leggenda un elemento così illogico da rasentare l'assurdità (3).

Naturalmente, non può stupirci che presso Euripide il sacrifizio di Polissena avvenga sulle coste di Tracia; ciò era richiesto assolutamente dalle necessità del dramma e dal carattere che doveva assumere. Ma, dopo ciò che abbiamo detto, apparirà certo che pure questo poeta, nelle sue parole riguardanti Achille, alluda, sebbene con poca chiarezza, ad un fatto anteriore alla partenza dei Greci dalla spaggia iliaca.

Ora, si noti come l'anfora londinese concordi mirabilmente con Euripide (*Hec.* 110-112): in ambedue i luoghi Achille è armato, passa su le navi, ed è raffigurato come un φάντασμα. Ma la scena presupposta dal monumento è certo la spiaggia di Troia, poichè altrimenti non avrebbe senso il simbolo Apollineo del corvo raffigurato sulla roccia. E non si dimentichi di pensare che Apollo è il principale difensore dei Troiani, l'uccisore di Achille, ciò che reca un nuovo indizio per aiutarci ad identificare la figura principale con il più forte guerriero acheo.

Il nostro vaso è probabilmente anteriore a Stesicoro stesso. Euripide certo non lo conobbe, giacchè fu forse esportato in Italia molto prima che il poeta nascesse; dico forse poichè non si conoscono le condizioni in cui fu trovato nè la suppellettile da cui era accompagnato, nè, quindi, l'età della tomba dove era stato racchiuso: e queste notizie (che non si possono avere sia pel fatto che il monumento in questione proviene dal mercato antiquario, sia anche perchè al tempo in cui il Gerhard lo vide e lo disegnò, non si era molto scrupolosi in tale materia) sarebbero indispensabili per dare un giudizio sicuro. Non possiamo tuttavia escludere in nessun modo che Euripide abbia visto in Atene qualche figurazione simile, e che ne abbia tratto inspirazione. Però, siccome per lo più si avvera il fatto contrario a quello ora enunciato, è molto più agevole e semplice e probabile riconoscere, pel poeta e pel vasaio, una fonte unica, cioè il ciclo epico, e più precisamente la *Piccola Iliade* (4).

(1) PROCL. *Il. parva* KINKEL p. 37; SEN. *Tro.* 170 ss.: QU. SMYRN. XVI, 179 ss.; HYG. *fab.* 110. Cf. anche SERV. *ad Aen.* III 322; SCHOL. EUR. *Hec.* 541.

(2) PROCL. *Aeth.*, 34 K.

(3) Del resto l'ombra del defunto si immagina spesso come dimorante presso il tumulo sepolcrale. Cfr. per tutti GRUPPE, *Gr. Myth. u. Religionsgesch.* II 760.

(4) Non capisco come possa l'ESCHER (PAULI-WISSOWA's *R. E.* I 241) ritenere che Sofocle pel primo abbia unito l'apparizione di Achille con

Mi pare che, dopo le spiegazioni date, possiamo ricostruire così il seguito dei fatti esposti nel Ciclo epico: Dopo l'arrivo di Neoptolemo da Sciro a Troia (1), sulle navi greche apparisce l'ombra di Achille che domanda la sua parte di preda, cioè il sacrifizio di Polissena, minacciando, ove non si compia il suo volere, di tormentare i Greci durante la loro spedizione di ritorno. E ciò si trovava esposto nella *Piccola Iliade* (Procl. p. 37 K) con tutta l'ampiezza epica possibile, ampiezza di cui forse possiamo trovare un'eco nelle lungaggini dei poeti posteriori (2). Su questi medesimi fatti doveva certamente poggiare la ragedia perduta, di cui conserva un ricordo Aristotele (3), intitolata ἀπόπλους.

Il sacrifizio della giovinetta troiana aveva luogo nell'*Iliupersis* (Procl. p. 50 K), concordemente col dato della *Tab. il.* capitolina, specialmente se essa è davvero derivata da Stesicoro.

Il vasaio ateniese, che sui primordi del VI secolo, mise in commercio la sua opera, non ebbe certamente altra fonte cui attingere, se non il Ciclo epico, o, per essere più esatti, le leggende che formavano il soggetto dei varî poemi ciclici.

Mi pare quindi che, dopo quelle già arrecate dal Romagnoli (*Stud. it. di fil. class.* IX 1901, 35 ss.), il monumento da noi esaminato porti un'altra testimonianza in favore dell'autenticità della fonte che servì a Proclo per i suoi estratti.

Firenze, Settembre del 1908–909.

NICOLA TERZAGHI.

il sacrifizio di Polissena; contro una tale ipotesi stanno tutti i fatti che abbiamo enunciato. Così pure non vedo perchè, sempre secondo l'ESCHER, Euripide abbia voluto polemizzare contro Sofocle: nel fatto fondamentale ambedue i poeti sono d'accordo.

(1) Nell'azione leggendaria, Neoptolemo doveva essere, per dir così, il principale esecutore testamentario di Achille: quindi a lui si riferì in modo particolare, dai tardi autori, l'apparizione del padre. Ma ciò fu dovuto ad una confusione di cui possiamo facilmente capire la causa, mentre, evidentemente, l'εἴδωλον di Achille doveva rivolgersi a tutti i Greci.

(2) Per es., in QUINTO SMIRNEO, nel cui racconto ci sono molte lungaggini, anzi delle cose addirittura inutili e sciocche, come i v. XIV 215 s., dove le parole ἐπεί σφισι (ai Greci) χώομαι ἔμπης, μᾶλλον ἢ τὸ πάρος Βρισήιδος, non mostrano che l'erudizione del poeta, introducendo un elemento piuttosto dannoso nel discorso di Achille.

(3) *Poet.* 23; cfr. NAUCK, *TGF²*., pag. 837. Notiamo però, che, allo stato delle nostre cognizioni, è impossibile giudicare se Aristotele conoscesse realmente una tragedia ἀπόπλους, o se piuttosto credesse che dalla stoffa della *Piccola Il.* se ne potesse ricavare una di tal nome, che tuttavia non esisteva affatto. Lo stesso vale per altre due, che Aristotele nomina nel medesimo luogo, e cioè Εὐρύπυλος e πτωχεία, di cui non conosciamo nè i nomi dei rispettivi poeti nè frammenti. — Noto di passaggio che Achille doveva formulare una promessa di felice navigazione pei Greci, ove il suo desiderio fosse adempiuto. Quindi i Greci dovevano esser tranquilli e sicuri di tornare in patria senza incidenti. Perciò la leggenda collegantesi al sacrifizio di Polissena non doveva conoscere le avventure e le disgrazie dei *Nosti*. Che questi sieno sorti sotto l'influsso dell'*Odissea*, è certo; ma non è meno certo che le parti recenti dell'*Odissea* hanno notizie di avventure toccate agli eroi. Cfr. il racconto di Menelao in δ. Sarebbe molto interessante studiare in che modo si sieno formate le leggende dei *Nosti*, specialmente in relazione con altre parti del ciclo epico. Intanto vediamo, per citare un esempio, che Agamennone nell'*Ecuba* non sospetta neppure la tempesta che lo incoglierà nel suo viaggio e le disgrazie che lo attendono al suo ritorno in patria. Che vi fossero due versioni parallele, in una delle quali gli eroi tornavano tranquillamente a casa, mentre nell'altra si narrava ciò che fu soggetto dei *Nosti?* In tal caso si potrebbe apprezzare al suo giusto valore l' influsso della *Odissea* su tutti i miti e le tradizioni posteriori.

DUE STATUETTE ETRUSCHE DI PIOMBO
TROVATE RECENTEMENTE A SOVANA

Sulla fine dell'ottobre 1908 mi furono presentate due statuette di piombo di sesso diverso, ritte, nude, colle mani incrociate dietro la schiena, come se fossero legate, le quali erano state trovate in una tomba etrusca presso Sovana. La singolarità delle forme — non i bronzi comuni rappresentanti guerrieri, lari o divinità — e più l'atteggiamento delle due figure m'indussero a mostrarle al prof. Lucio Mariani, il quale trovando pure le due statuette degne di studio, mi esortò a raccogliere intorno al ritrovamento tutte quelle notizie che si potessero avere. Mi rivolsi allora al M. Rev. Sac. Nicomede Segnini di Pitigliano, dal quale già le

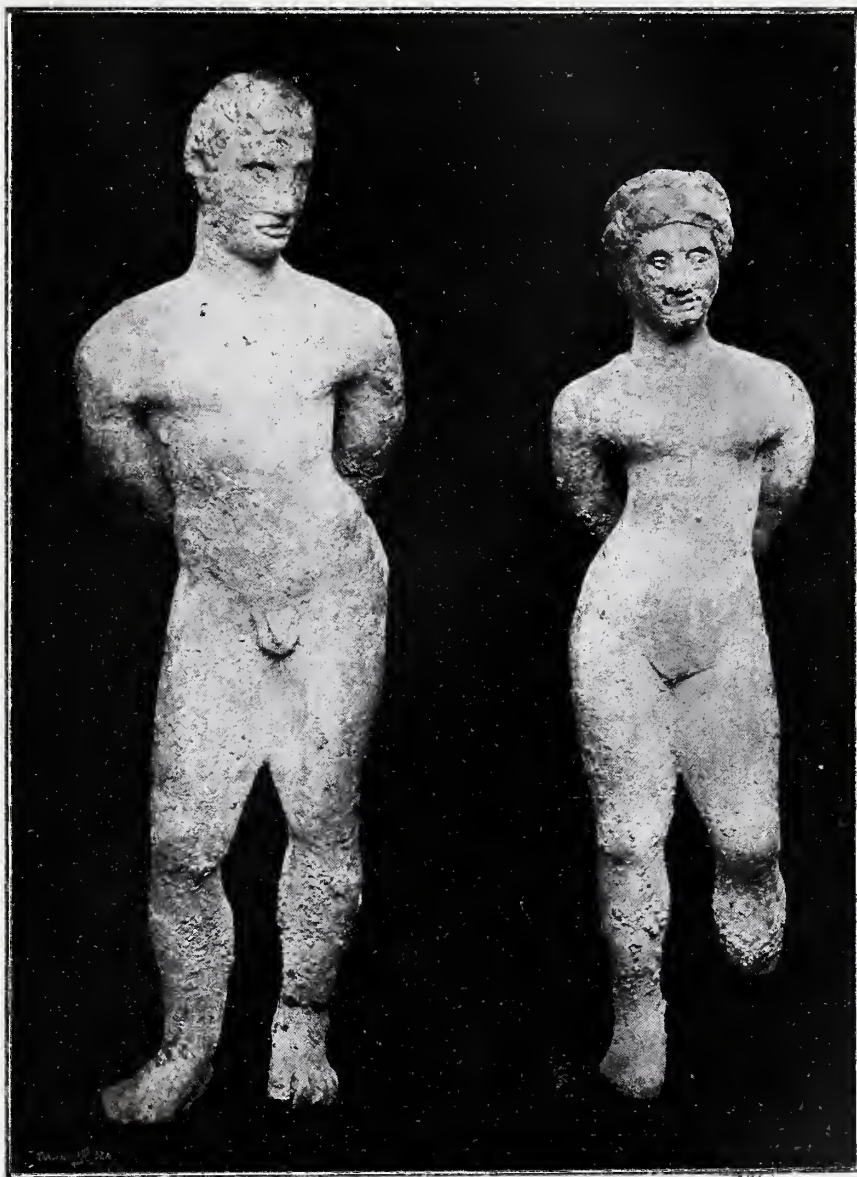



Fig. 1.

due statuette mi erano state indirizzate e da lui con lettera in data 30 novembre scorso ebbi le notizie seguenti (1).

Il ritrovamento avvenne per opera di alcuni contadini nel settembre 1908 durante i lavori campestri, in un terreno presso Sovana di proprietà di un parente del Sacerdote Segnini, ad insaputa del proprietario stesso, il quale ricuperò dallo scavo avvenuto queste due statuette e un certo numero di vasi. Secondo il racconto fatto dai contadini, la tomba era di una camera sola quadrangolare scavata nel tufo, in un terreno alquanto inclinato: quindi anche il viottolo che conduceva alla porta della tomba era incassato nel terreno e largo appena quanto è necessario per il passaggio di una persona. Il soffitto era piano, e lungo le pareti, eccettuata quella della porta, girava una panchina tagliata nel tufo, alta un

Fig. 2.

(1) Ringrazio vivamente il M. Rev.do Sac. Nicomede Segnini di Pitigliano per le notizie che egli ha raccolto e mi ha comunicato per questo articolo, e il proprietario degli oggetti per la liberalità colla quale ci lasciò a mia disposizione e per lo studio e per l'acquisto. — Le due statuette furono poi comperate dal prof. Milani per il R. Museo Archeologico di Firenze.

metro circa dal suolo. Quando gli scavatori entrarono nella tomba, essa era intatta e le panchine e il suolo erano per tre dita ricoperti di terriccio caduto dall'alto per effetto naturalmente del tempo e dell'umidità. Nel mezzo era collocato un discreto numero di vasi abbastanza comuni. Le pareti erano affatto lisce, e sulle panchine lo strato melmoso conteneva evidentemente tracce di materie organiche; ma tra queste nessun avanzo di scheletri. Le due statuette con alcuni dei vasi più piccoli furono rinvenute sulla panchina in un angolo.

Fig. 3.

La forma della tomba e il vasellame, come dicemmo, non hanno nulla di particolare: le statuette di piombo invece si presentano come un fatto singolarissimo e richiamano a sè tutta l'attenzione dell'osservatore e dell'archeologo. Esse sono state certamente fuse, ma non rimane alcuna traccia delle matrici; il che prova che dopo il getto furono qua e là ritoccate colla lima e col bulino. Di questo rimane traccia evidente nei forellini agli angoli della bocca, negli occhi e nel sesso della donna.

La statuetta virile, alta diciotto cm., è sbarbata, colla testa volta leggermente a destra, col corpo appoggiato alla gamba sinistra e quindi colla gamba destra un po' più avanti. Il piede sinistro si è staccato un po' sopra il collo e rotto in parecchi frammenti. Delle mani è intera la destra tranne il pollice e la falange dell'indice: mancano le dita della sinistra.

La statuetta femminile, alta sedici cm., ha invece il corpo appoggiato sulla gamba destra e la sinistra alquanto più indietro. Il piede sinistro staccatosi un poco più in su del collo è spezzato in piccoli frammenti; così pure le dita delle mani, ad eccezione dei due pollici ancora interi.

Ora si domanda: che cosa potevano rappresentare queste due statuette deposte insieme nella tomba?

L'aver esse le mani legate dietro la schiena e la loro nudità, il confronto con altri monumenti che raffigurano i funerali di Patroclo col sacrificio dei giovani Troiani immolati da Achille sul rogo dell'amico (1), e il ricordo di un costume antichissimo e quasi universale durato tra le popolazioni barbare fin quasi ai nostri tempi, mi fecero pensare da principio che rappresentassero simbolicamente gli schiavi che in età più feroce anche gli Etruschi usavano immolare sulla tomba dei loro padroni, in onore dei quali più tardi, con un costume introdottosi poi anche fra i Romani, si diedero combattimenti gladiatorî (2). Le due statuette hanno le mani legate dietro la schiena, come fece, secondo Omero (*Iliade* XXI. 30), Achille coi giovani troiani destinati al sacrificio — δῆσε δ'ὀπίσσω χεῖρας ἐϋτμήτοισιν ἱμᾶσιν — e così ci appaiono essi nelle rappresentazioni vascolari, sulle ciste e nelle pitture della tomba vulcente. Esse inoltre sono nude, e così, a differenza delle rappresentazioni greche, come già osservò il Michaelis (*Ann. Inst.* 1871 p. 176 nota 23), sono raffigurati i giovani troiani nei monumenti etruschi. L'essere poi due di numero e di sesso diverso, mentre da una parte darebbe indizio che non è qui il caso di prigionieri di guerra, più volte riprodotto nell'arte classica, ma piuttosto di schiavi, accennerebbe dall'altra ad un sacrificio simbolico e ci riporterebbe ad altri esempi, di cui sono frequenti menzioni negli autori classici, nei quali si parla o di un Greco e di una Greca o di due Greci o di due Galli di sesso diverso immolati agli dei per espiare qualche colpa o per scongiurare qualche pubblica calamità. Già gli scrittori romani ci lasciano capire che tali immani sacrificii in realtà non si compirono mai in età storiche, e in quella vece seguendo il principio della *permutatio sacrificii*, alle vittime reali e ai sacrifici cruenti si sostituirono vittime e sacrificii simbolici (3). Ora, per quanto gli Etruschi abbiano lasciato fama di singolare ferocia nel costume (4), e ne rimangano tracce evidenti

(1) Le rappresentazioni più note dei funerali di Patroclo colla scena dei prigionieri troiani sacrificati si trovano: 1) nell'anfora Canosina del Museo Nazionale di Napoli (*Mon. Inst.* VIII. tav. 32 e 33) illustrata dal Michaelis in *Ann. Ins.*, 1871, p. 166 e segg.; 2) nella cista Napoleone proveniente da Preneste (*Mon. Inst.* VII, tav. 61 e 62); 3) nella cista Réville pure da Preneste, pubblicata fra gli altri da R. ROCHETTE, (*Mon. Ined.*, tav. 20, 1 e p. 90 e segg. 4) in un urna di Volterra (BRUNN, *Rilievi delle urne etrusche*, p. 66, 2); 5) nelle pitture della tomba François di Vulci (*Mon. Inst.* VI tav. 31).

(2) V. MUELLER-DEECKE, *Die Etrusker*, vol. II, p. 224.

(3) Vedi in proposito MARQUARDT, *Le culte chez les Romains*, I. p. 233 e segg. L'interessante argomento venne da ultimo discusso ampiamente dal prof. G. Gatti nella sua dissertazione del luogo appellato *doliola* nel Foro Romano in *Dissertazioni della Pontificia Acc. Rom. di Archeologia*. Serie III, tomo VIII, (Roma 1903), p. 259 e segg.

(4) Vedi MUELLER-DEECKE e le fonti da lui addotte nell'opera cit., vol. I, p. 79, 188 e II, p. 111 e altrove.

nell' arte, è lecito pensare che in età abbastanza remota essi pure abbiano abbandonato questi riti crudeli, e al sacrificio degli schiavi immolati sul rogo e consumati dalle fiamme col carro, col cavallo e con altri oggetti cari al padrone, abbiano sostituito la simulazione del sacrificio col deporre come ex-voto accanto al cadavere la imagine o le imagini delle vittime che erano destinate ad accompagnarlo e a servirlo nell'altra vita.

Fig. 4.

Un esempio di questo costume raddolcito sarebbero le due statuette di Sovana. Ma a distogliermi dall' accettare senz'altro una tale ipotesi, mi si affacciano due difficoltà diverse, e di una certa gravità.

L'una di esse, di natura estrinseca, deriva dal contrasto fra l'età approssimativa delle statuette e quella del vasellame rinvenuto insieme nella tomba.

Le due statuette sono veramente il riflesso di un periodo maturo dell'arte plastica, e per questo devono riferirsi al periodo ellenistico, quindi tutt'al più alla seconda metà del IV secolo a. C. Il vasellame invece è quello caratteristico delle tombe etrusche fra il VII e il VI secolo a. C. Ecco qui alcuni esemplari dei vasi trovati insieme alle statuette.

Sono per lo più vasi di bucchero arcaico di color bruno: uno stamno (fig. 5, *c*) con due

zone ornamentali graffite, l'una di mezzi cerchielli a corona intorno al collo, e l'altra di fasci di lineette a zig-zag sulla pancia del vaso; inoltre alcuni rôzzi piattelli, una cotile, tre piccole olpi, un piccolo cantaro, e un vasettino di semplice impasto (fig. 6, *a. d. b c.*, e fig. 7,

a *b* *c*
Fig. 5.

b. c. d). A questi si aggiungono tre vasi di tipo corinzio, una lekane e due ariballi (fig. 5, *a* e fig. 7, *a. e*) colla decorazione solita a zone delle quali restano soltanto poche tracce, poi sette fuseruole (fig. 7, *f*), ed, unico oggetto di metallo, un'armilla spirale a tre giri di filo di rame liscio (fig. 5, *b*). Manca invece qualsiasi vaso attico a figure nere. Ne risulta perciò che

a *b* *c* *d*
Fig. 6.

la suppellettile vascolare della tomba non è contemporanea alle statuette; e, benchè non si possa escludere in modo assoluto l'eventualità che vasi di un certo tipo siansi conservati a lungo presso le famiglie e per ragioni speciali abbiano formato il corredo funebre di alcuno

Fig 7.

a *f* *b* *f* *f* *c* *f* *f* *d* *f* *f* *e*

dei loro morti, il caso sarebbe così singolare da dovervisi ricorrere soltanto allora che il fatto non si potesse spiegare per altra via. Quindi la conclusione più ovvia si è che le due statuette e i vasi non possono appartenere ad una sola deposizione, e l'ipotesi che le statuette rappresentino gli schiavi consacrati al padrone defunto viene a mancare del suo naturale fondamento.

Tale conclusione è confermata da una seconda difficoltà d'ordine intrinseco cioè a dire dalle iscrizioni graffite sulle due statuette. Quando queste mi furono presentate, si vedevano soltanto tre lettere graffite sulla coscia destra della statuetta virile. Ripulendo attentamente dal terriccio quella parte della statuetta, rilevai distintamente sei altre lettere, e perciò gli elementi di due nomi graffiti in due linee dall'alto al basso: *zer....* | *cecnas* (fig. 8).

Fig. 8.

Della prima linea sono chiari i primi tre elementi *z* *e* ed *r*: il quarto non si può distinguere, il quinto potè essere un *v* od un *l*, ma di quest'ultimo elemento si vedono appena poche tracce nella parte inferiore: della parte superiore, come pure di una quinta e di una sesta lettera di seguito, nulla si può dire, perchè il metallo in questo lato si è corroso e la patina è caduta. La seconda linea pare si possa leggere per intero *cecnas:* tutte le lettere infatti sono evidenti, tranne l'*a* che rimane in parte nascosto dalla patina: e *cecnas* sarebbe la forma etrusca del gentilizio latino *Caecina* conservatosi fino a noi come nome di luogo nel fiume e nella città omonima. Difficile invece, per non dire impossibile, è la restituzione del nome contenuto nella prima linea, che dovrebbe darci il prenome dell'individuo raffigurato nella statuetta.

In via di congettura le tre lettere iniziali *zer* possono far pensare a *zeri* e *zeris*, voci che ritornano più volte nei testi etruschi e s'interpretano dai più per cosa sacra (1). Vero è che il primo segno, aggiungendo un'asta verticale a d., potrebbe integrarsi in *h*; e allora verrebbe naturale l'ipotesi di un *herina*, che è confrontato come prenome dal Deecke e dal Buecheler col cognome lat. *Herenus*, e che mostra la radice stessa del prenome latino-osco-sabello *Herius* (2); e, congettura per congettura, le due voci potrebbero intendersi *sacer Caecina*, oppure, come prenome e nome maschile, *Herius Caecina*.

Se inscritta era una delle statuette, era logico supporre che inscritta pure fosse l'altra; e infatti levando con cura il terriccio che avvolgeva il fianco destro della donna, potei leggere chiaramente graffiti in due linee i nomi *velia satnea* (fig. 9). La lettura è certa per tutti gli elementi, tranne che per *l* della prima linea, del quale non si vede in basso il tratto ascendente obliquo; ma la sua integrazione in *l* non può esser dubbia.

Fig. 9.

Velia pertanto è il prenome femminile corrispondente al commissimo *Vel*, *Velius* maschile, e *satnea* è il gentilizio che trova moltissimi riscontri per la radice coi latini *Satius*, *Satellius*, *Satenius*, *Satinius* e per il suffisso coi noti *Accaeus Annaeus Appaeus*, ecc. (3). Per quanto la paleografia etrusca non offra molti dati cronologici certi, l'esame delle singole lettere permette di asserire che, se le due iscrizioni non si possono attribuire alle più tarde, non appartengono nemmeno a quelle più antiche e possono stare benissimo fra il IV e il III sec. a. C., l'età stessa alla quale si riferiscono le statuette per il loro tipo artistico; quindi anche i due nomi si riferiranno alle statuette e rappresenteranno, in certo qual modo, le persone in esse raffigurate.

Come si può conciliare ora questo fatto coll'ipotesi che le due statuette rappresentino la famiglia dei servi immolati simbolicamente all'ombra del padrone? In tal caso, o i due nomi sono quelli degli schiavi stessi, oppure sono dei padroni a cui gli schiavi erano destinati. Ma, pur non tenendo conto del contrasto cronologico fra l'età del vasellame e quella delle statuette, cade la prima supposizione, quando si osservi che gli elementi dei nomi non presentano alcun indizio di condizione servile: *Caecina*, *Velia*, *Satnea* sono nomi ripetuti più volte con persone e famiglie distinte. Inoltre: si avrebbe il caso abbastanza strano di due schiavi appartenenti a due padroni diversi; e sotto il rispetto morfologico, mentre, ritenendo sott'inteso nelle due iscrizioni gli appellativi comuni di « schiavo di » « schiava di », dovremmo aspettarci di vedere nei nomi propri di persone due forme di genitivo, questi, dove ci sono conservate le desinenze, come è nella statuetta femminile, mostrano chiaramente desinenze di nominativo. Cade poi anche la seconda supposizione, perchè nelle due statuette avremmo indicati i nomi di un padrone e di una padrona tumulati nella stessa tomba e che non mostrano

(1) Vedi A. Torp, *Etrusk. Beiträge*, Leipzig, 1903, II, p. 10, 123 ed E. Lattes, *Correzioni, giunte e postille al C I E*. Firenze, 1904, p. 268.

(2) Vedi Deecke, *Etrusk. Forsch.* III, p. 142 e segg., e W. Schulze, *Zur Geschichte latein. Eigennamen* p. 82.

(3) Vedi Schulze, op. cit., p. 331 e segg. e 388 e segg.

fra loro nella denominazione alcun rapporto di parentela, di padre e figlia o di marito e moglie.

La conclusione di tutto questo ragionamento si è che le due statuette non rappresentano due schiavi, e non appartengono all'età nella quale la tomba fu scavata e posta in uso come sepolcro di famiglia; ma che si deve cercare una spiegazione diversa, la quale soddisfi meglio alle ragioni cronologiche e risponda ai caratteri intrinseci ed estrinseci dei due cimelii.

Una tale spiegazione non è difficile a trovarsi, e il prof. Lucio Mariani, al quale per primo è balenata alla mente, ne dimostrerà il fondamento e le ragioni. Qui finisce pertanto il compito che mi era assunto, e volentieri cedo a lui la parola.

B. NOGARA.

OSSERVAZIONI
INTORNO ALLE STATUETTE PLUMBEE SOVANESI

L'egregio amico Nogara ha esposto intorno alle statuette plumbee una sua ipotesi secondo la quale egli vedrebbe in esse due esemplari di *ex voto* funebre. Poichè peraltro io dissento da lui in parte, mi sia concesso di aggiungere qui alcune osservazioni in proposito.

Per quanto sia incerta la cronologia basata su la suppellettile funebre, non mi pare, innanzi tutto, che essa permetta una così grande elasticità da poter credere contemporanei i vasi rinvenuti nella tomba a camera e le statuette. Mentre i primi, e specialmente le *holpai* corinzie di stile orientalizzante ed i buccheri, (secondo l'opinione più comune degli angiografi), non possono molto discendere oltre il VI sec. a. C., le statuette, come dimostreremo in appresso, non possono risalire indietro oltre il III sec. a. C. Cosicchè mi sembra inevitabile l'ammettere che esse furono deposte nella tomba, molto tempo dopo il seppellimento dei cadaveri, e poichè non esisteva nella tomba altra suppellettile del II sec., non si può pensare ad una seconda deposizione di salme; in una parola, esse non fanno parte del corredo funebre. E se così è, non possono essere i rappresentanti dell'umano sacrificio che in tempi preistorici si compieva sulla tomba, in onore o in segno di rimpianto, di compenso per la morte della persona cara.

Ma, come la vittima è espiatoria e reca con sè le maledizioni e le colpe scagliate sul suo capo, così l'imagine di una persona, dedicata al morto, può esser carica di maledizioni che

lo spirito del defunto, la cui potenza funesta era ben nota agli antichi, avrà cura di provocare a danno dei soggetti rappresentati in quelle statuette. È dunque la *devotio* di due mortali fatta ai mani del defunto, da qualche inimico del *Cecnas* e di *Velia Satnea*.

Sono ben note le *defixiones*, usate dagli antichi, specialmente nei tempi tardi, quando la superstizione prese man mano il sopravvento sulla religione (1). Per lo più si scriveva una lettera al defunto, sopra una tavoletta plumbea (2) caricandola di ogni sorta di maledizioni per il disgraziato colpito così dalla « jettatura ».

Ma la forma della laminetta inscritta non era il solo modo d'indirizzare un' ἀρά a qualcuno; lo strapazzarne l'imagine era pure un sistema utile a danneggiarlo (3). Si facevano fantocci di cera o di argilla (4), rappresentanti la persona che si voleva maledire e si traforava loro il cuore o il cervello con un chiodo o spillone, il chiodo di Atropos! (5) donde il nome di *defixio*.

Di questo costume troviamo mantenuta la tradizione presso i selvaggi e presso i nostri contadini (6). Nel Museo Etnografico al Collegio Romano sono esempi di questo uso di pupattole magiche presso i selvaggi dell'Africa. Il n. 75910 esposto nella Sala XXIV è un fantoccio di legno, trafitto da chiodi, proveniente dal Mayombe (Congo) altri due più piccoli sono nella Sala XXI, n. 40728 e 40857. Specialmente nel Congo si usa di trafiggere i feticci per far loro *sentire* la preghiera (7).

E poichè il piombo, metallo vile, era prescelto per quest'uso (8), non soltanto per ragioni tecniche ed economiche, ma anche per ragioni simboliche (9), non fa meraviglia che sia stato adoperato anche per plasmare le immagini delle vittime della maledizione (10). Il piombo è tuttavia usato per *ex voto* di poco prezzo (11).

(1) O. Hirschfeld, *De incantationibus et devinctionibus amatoriis apud Graecos Romanosque*. Regiomonti, 1863; U. Kehr, *Quaestionum magicarum specimen*, Hadersleben, 1884; Macdonald, *Proceedings of the bibl. Soc.* XIII, 1891, p. 160 segg.; Gruppe, *Griech. Myth.* in Iv. Mueller's, *Handbuch V*, p. 876 segg.; Kuhnert in Pauli Wissova, *R. E.* IV, 2, p. 2373 segg., s. v. *defixio*.

(2) Wuensch, *Tabellae defixionis atticae*. *App. Inscr. att.*, Berlino, 1897, *Sethianische Verfluchunstafeln aus Rom*, Leipzig, 1898; *Rhein. Mus.* IV, 1900, p. 62 segg.; *Nachrichten der Goetting. Gesellsch. f. Wiss.*, 1899, p. 109 segg.; A. Audollent, *Defixionum tabellae*, Paris 1904; Olivieri, *Studi ital. di filol. class.*, VII, 1899, p. 193 segg.; L. Cesano, *Defixio* nel *Dizionario Epigrafico di antichità Romane* del De Ruggiero, II, pagg. 1558-1591.

(3) Gruppe, o. c. p. 986,5; Heim, *Philol. Jahrb.* Suppl. XIX, 1893, p. 511.

(4) Cfr. il papiro magico di Parigi: *Rhein. Mus.* XLIX, Audollent, p. XXVII, p. 45 segg.

(5) Cfr. Wuensch, *Zaubergeräth aus Pergamon* Anh. del *Jahrb, d. I.* 1905, p. 44.

(6) V. Wuensch, praef. p. IX et passim.

(7) Cfr. *Annales du Musée du Congo*, *Notes analytiques sur les coll. ethnograph. publiées par le Dr. du Musée*. Tom. I, fasc. 31, tav. XXIV, n. 447, *a* e *b*, pag. 256; tav. LIV, n. 628, e pag. 154; cfr. testo pag. 149 e 153: v. anche *The Man*, 1906, tav. A, pag. 1.

(8) Audollent, p. XLV: *sic quomodo plumbum subsidet, sic illos defero ad inferos.*

(9) Gruppe, o. c., 876, 5; Wuensch, *Tab. Def.* praef. p. III; cfr. Horat. I, 35, 20.

(10) Wuensch, *Rhein. Mus.* LVI, 1901, p. 492 segg.: *tunc cantata ligat cum fusco licia plumbo.* Ovid, *Fast.*, II, 575.

(11) Cfr. Statuetta micenea di Kampos: Tsuntas-Manatt, *Mycenaean Age*, tav. XVII, e stipi dell' Heraion, dell' Amyklaion, del Menelaion

La nudità delle persone rappresentate è da spiegarsi non tanto come inerente al carattere di vittima, quanto a quello di persona vilipesa, spogliata, ridotta povera, priva d'ogni ornamento; e le mani legate sul dorso significano la condizione di chi è legato dalla maledizione che appunto in greco dicevasi κατάδεσμος = legatura (1). Il fatturato non è più libero

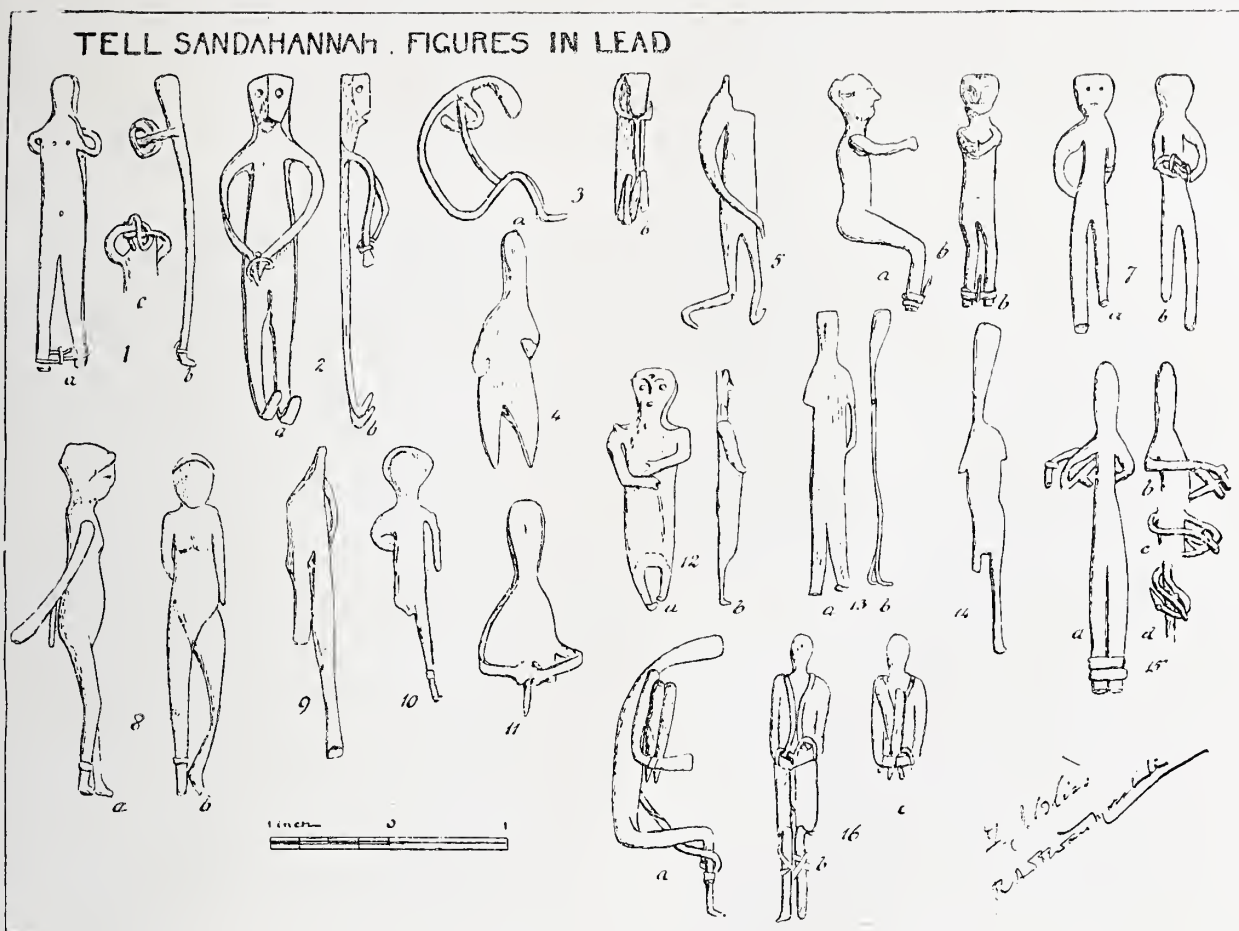



Fig. 10.

nelle sue azioni, è prigioniero della ἀρά, e quindi non può più nuocere alla persona che lo temeva e lo ha votato agli Inferi! *ne quis eum solvat nisi nos qui fecimus* (2). La mancanza di legaccioli può spiegarsi pel fatto che la legatura, facendo parte del rito superstizioso era

(Perdrizet in *Revue Arch.* XXX, 1879. 2. tav. I, II, p. 8 segg.) e del tempio di Artemis Limnatis (Weege, prossimamente in *Ath. Mitth.*). Frequenti nei tempi romani gli idoletti pei lararii domestici, per es. Museo Kircheriano, Sala LIII, nella scansia di fronte alla fenestra: «Herakles», «Psyche», «Minerva», «Venere», ecc.

(1) Cfr. *Glossae* di Philoxenos; Wuensch, *T. D.* p. *V.* e n. 96, 97.

(2) Wuensch, o. c. p. xxv.

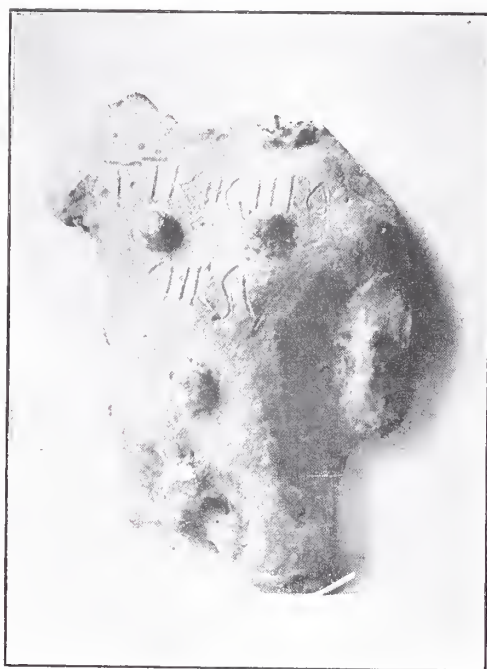
aggiunta dallo stesso maledicente nell'atto di pronunciare la formola di *defixio* e forse in lana di colore speciale (1).

Finora i monumenti di questo genere, figurati in plastica (2) erano poco conosciuti (3) e sono assai scarsi. Oltre alle due statuette di Pitigliano e quelli citati dalla Cesano (4) posso notare poche altre che forse erano destinate allo stesso uso, per es. una statuetta di Atene, di *piombo* (5) ed altre due, che potrebbero però anche rappresentare dei prigionieri barbari (6).

Il maggior complesso di monumenti simili è costituito dalle 16 figurette di Tell el Sandahannah in Siria (7) (fig. 10).

Non si tratta di opere d'arte; ma di ingenua plastica popolare senza stile. Hanno però valore specialmente per la provenienza e pel commento epigrafico di 37 iscrizioni, quasi tutte in greco, meno 4 in ebraico. Nel luogo di trovamento c'era un santuario d'una divinità, il cui nome non è rimasto nelle iscrizioni; e la cronologia del complesso si può stabilire con una certa sicurezza dai dati di scavo che la farebbero risalire all'ultimo terzo del I sec. a. C. Si tratta per lo più di figure schematiche laminiformi di piombo, che presentano però la particolarità di conservare i legaccioli di fil di bronzo che stringevano le mani davanti al corpo o sul dorso.

Fig. 11.

Le statuette sovanesi costituiscono una coppia di figure; nonostante la loro diversa proporzione, hanno gli stessi caratteri tecnici e stilistici, cosicchè si possono considerare come opera dello stesso artefice per commissione d'una stessa persona, deposte in un unico atto di *defixio*. Rappresentano due giovani, non privi di bellezza nelle forme, quindi nasce spontanea l'idea che la ragione del sortilegio sia dovuta a cause

(1) VIRG. *Buc.* VIII, v. 73-77.

(2) In disegno appaiono incisi sulle tavole Sethiane, ed in esse la legatura, in modo molto espressivo, è fatta da serpenti.

(3) Otto figure fittili in sepolcro di Pozzuoli, WUENSCH, *D. T.* 200 027; WUENSCH, *Eine ant. Rachepuppe* in *Philologus*, LVI, 1902, p. 26-31. V. anche una testina plumbea nel Museo Kircheriano e 16 figurine plumbee di Tell-el-Sandahannah, *Palest. Explor. Fund, Quarterly Statement*, 1900, p. 332 segg. e tav. 85 cit. dal WUENSCH, l. c. p. 30 ed AUDOLLENT, p. 32.

(4) O. c. p. 8 estr.

(5) REINACH, *Repertoire de la Stat.* III 262, 3; *Melusine*, 1899, p. 194, cfr. *D. T. A.* 55 a, 16.

(6) REINACH, ivi 62, 1 e 3. Cfr. anche CLARAC-REINACH 505, 6 = DUETSCHCKE 374, statuetta di bronzo dorato.

(7) H. THIERSCH in *Jahrbuch d. I.*, 1908, III, *Arch. Anz.* p. 400.

amorose e tornano in mente le parole che i fattucchieri di Tell el Sandahannah incidevano sopra una delle epigrafi: ἄλαλοι, ἄφωνοι καὶ τοῦ ἐρᾶν εἶεν ἄμοιροι.

L'amico Dr. Paribeni ha ritrovato nel magazzino del Museo Nazionale Romano nelle Terme Diocleziane, un altro torso di statuetta di piombo dello stesso genere; purtroppo non se ne conosce la provenienza. La figura 11 riproduce una mia fotografia del frammento conservato. Misura cm. 6 di altezza dalla spalla d. alla coscia sin. È fusa in una forma rozzamente scolpita; di dietro è spianata a guisa di rilievo, essendo il piombo stato colato in forma aperta senza la mezza forma posteriore. Da rilievo prominente sono pure indicati in modo

Fig. 12 *a*)

Fig. 12 *b*)

esagerato i capezzoli delle mammelle, l'umbilico e le parti genitali. L'uomo rappresentato nudo, abbassa il braccio sinistro, in gran parte superstite, il destro è rotto; ma dal movimento all'indietro del sinistro, si vede che le mani erano spinte indietro e forse legate sulla schiena. Sembra itifallico. Sul petto, in due linee, l'una sopra e l'altra sotto le mammelle, è inciso il nome del fatturato, in carattere corsivo:

Titus Tregelo Celsus.

Sulla spalla sinistra, presso il collo si vede l'avanzo di un chiodo di ferro confitto. Non manca dunque in tale statuetta alcun tratto caratteristico della *defixio*. Dalla modellatura

senza stile di essa, non si può dedurre l'età cui rimonta; la forma dei caratteri e l'ortografia accennano ai buoni tempi romani del primo secolo dell'impero.

Di questo genere mi sembrano anche due statuette di bronzo che vidi già nel 1893 nella collezione del Sig. Triphyllis in Rettimo (1) dalle quali trassi le fotografie qui riprodotte.

L'una, a. m. 0,14, è completa e rappresenta un uomo nudo adulto, di proporzioni tozze e forme robuste, con testa chiomata di lunghi e lisci capelli a zazzera, con una treccia o ciuffo a guisa di cresta come una costola sul cranio e gettata all'indietro (2) naso aquilino (3) e corta barba. Insiste sulla gamba sinistra, ha le mani legate dietro la schiena; sta in attitudine rassegnata ma non dimessa, riguardando dinanzi a sè un poco rivolto colla testa verso sinistra. È modellato molto rozzamente, ma non senza spirito; si direbbe un abbozzo, anzichè un lavoro di mano inesperta. È fuso a pieno a cera perduta (fig. 12).

Fig. 13.

L'altra figura è perfettamente analoga nella mossa e nelle proporzioni, soltanto è tagliata all'altezza delle mammelle, sicchè mancano la testa e le spalle. Il taglio è liscio, arrotondato e corroso. E' difficile dire se il taglio sia intenzionale od occasionale; può anche esser fatto apposta per dedicare agli Inferi l'individuo... senza testa (4); ma più probabilmente la testa è andata perduta colle spalle per lunga corrosione, forse di acque correnti (fig. 13).

Il tipo delle figure non è stilisticamente tanto caratterizzato da potersi definire con precisione l'età cui rimontano; ma una certa rigidità di mossa ed ingenuità di tocco, mi fa pensare che esse appartengano alla buona epoca della scultura greca. È notevole il naturalismo, in specie il carattere etnico che si rivela nella faccia e nella acconciatura di tipo che mi sembra Libico (5). Questa determinazione etnica può far pensare ad immagini di nemici prigionieri di guerra, schiavi dedicati come decima di qualche impresa militare contro i nemici dei cretesi, tuttavia l'analogia che queste statuette

(1) Cfr. mie *Antichità cretesi*, nei *Mon. Lincei*, VI, 1896, p. 211 seg.

(2) Si potrebbe pensare anche ad un elmo crestato, ma la forma d'una tal copertura del capo non ha riscontri cfr. statuette plumbee, citate a nota 6.

(3) La curvatura esagerata del naso è dovuta in parte a contusione del bronzo.

(4) Cfr. La statuetta ed. dal Wuensch, v. sopra nota 5 p. 41, e Audollent, *Index*, p. 496, s. v *ἀκέφαλος*.

(5) Halbherr in *Mon. Lincei* XIII, 1903, p. 74, figg. 56-57 e tav. XI, 4, 5. Cfr. pel tipo e per l'analogia del caso, la testina di piombo: Babelon-Blanchet, *Bronzes de la Bibl. Nat.* n°. 1036; Schumacher, *Bronzen in Karlsruhe*, n. 936*a*; ed es. nel Museo Kircheriano, Sala LIII, n. 7537, e nel magazzino del Museo Naz. Romano.

presentano colle sovanesi, mi fa preferire l'ipotesi di un caso, più antico ancora, di *defixio* (1). Certamente per la dimostrazione sicura di ciò gioverebbe il conoscere esattamente la provenienza delle statuette di Rettimo e le circostanze del loro ritrovamento; ma su ciò non abbiamo indicazioni sicure. Il cav. Trifilli acquistò i due cimelii da contadini, che le avevano ritrovate casualmente. La collezione da lui raccolta consta esclusivamente di oggetti rinvenuti nella provincia di Mylopotamos e, tranne i gruppi dell'antico santuario di Hermes Kranaios, di Psychro cioè il Diktaion antron (2) e dell'Ida (3), gli altri sono per lo più rinvenimenti sporadici. I due centri più fecondi di trovamenti archeologici sono in quel circondario Eleutherna ed Axos; nelle mie note del 1893, trovo segnata per le statuette la provenienza da « Eleutherna (?) » ed il Cavaliere Trifilli, nuovamente interrogato ora, mi risponde di non avere altre notizie più precise.

L'incertezza sulla provenienza delle statuette potrebbe far ritenere che nel santuario di Hermes Kranaios esse fossero state dedicate, giacchè non soltanto alle tombe, ai morti erano affidate le maledizioni, ma anche e logicamente alle divinità infere, chthonie (4), prima fra tutte Hekate (5), la dea della punizione, ed anche ad Hermes (6) καταχθόνιος (7) custode dei sepolcri (8) κοίρανος θνητῶν (9) capace di evocare i morti (10) invocato come νεκυαγωγός nelle formule magiche (11) delle νεκυομαντίαι.

Che Hermes Kranaios, venerato nel santuario di Patsò, fosse una divinità chthonia specialmente adatta per le defixiones, non sappiamo con certezza, ma possiamo facilmente argomentarlo. Il suo epiteto è connesso con qualche κρήνη, fonte sacra che sorgeva nella grotta (12); e noi sappiamo che si usava anche gettare le *defixiones* nelle acque, affidarle alle ninfe (13).

Senonchè le antichità rinvenute in quel luogo sono tutte di epoca submicenea e difficilmente si potrebbe far risalire a quel tempo le statuette, chè sembrerebbero una stonatura in quel complesso omogeneo di *ex voto*, pur non escludendo la possibilità d' una deposizione posteriore. Dagli indizi raccolti sembra però più sicuro cercarne la provenienza in altra località del Mylopotamos.

La divinità principalmente venerata nel Mylopotamos è Apollo che troviamo costantemente rappresentato sulle monete di Axos e di Eleutherna (14) e che ad Apollo si affidasse

(1) Che si adoperasse anche il bronzo, oltre il piombo, per plasmare simili figurine è attestato da S. Girolamo e Sofronio. V. CESANO, l. c.

(2) HALBHERR in *Museo Ital*, II, p. 906.

(3) HOGHARTH, *Ann. of the Brith. Sc.* VI, 1899-1900, p. 94 segg,

(4) Cfr. H. χθόνιος nella letteratura magica: GRUPPE, o. c. p. 1320,9 e *Ntr.* ed *Index* s. v. κατούχιος, κάτοχος.

(5) WUENSCH, *Zaubergeräth aus Pergamon*, p. 27.

(6) Ivi, p. 27; *Tab. def.* p. VI.

(7) Cfr. Tavoletta con maledizione in *G. G. N.* 1899, 128.

(8) PFUHL, *Jahrb*, XX, 1905, p. 76 segg.

(9) *Hymn. Orph.* 28, 2.

(10) GRUPPE, o. c. p. 1337; ROSCHER, *Myth. Lex*, I, 2, p, 2374.

(11) WUENSCH, *Rhein. Mus.* LV, 1900, p. 249.

(12) Cfr. 'Αθηνᾶ κραναΐα: PARIS, *Elatée et le temple d'A. K.* p. 86; diversa spiegazione danno altri: cfr. GRUPPE, *Griech. Myth.* 1195,8.

(13) WUENSCH, *Tabb, def.*, p. XXIX, cfr. Νύμφαι κραναΐαι: KAIBEL, *Epig.* 571; *Ath. Mitth.* 1893, p. 211.

(14) SVORONOS, *Numism. de Crète* p. 33 e 128.

l' ἀρὰ delle *defixiones* è naturale, essendo il dio peculiarmente taumaturgo (1), ma pure ὀλέθριος. L' Apollo di Eleutherna è un dio specialmente λοίμιος e persecutore. E ad Apollo sembra fossero raccomandate anche le statuette di Tell el Sandahannah.

Apollo appare nella più antica moneta di Eleutherna (detta anche un tempo Apollonia), in forma di cacciatore ed in atto di cogliere fronde da un albero abetiforme, posto sopra un altura in mezzo ad un bosco di simili conifere (2). Lo Svoronos, non senza una certa verosimiglianza, ha pensato che in questa figura di divinità si debba riconoscere l'Apollo Στυρακίτης citato, a proposito del monte Styrakion, da Stefano di Bizanzio: ma non ha poi pubblicato la dimostrazione che doveva esser contenuta nella parte mitologica della sua opera. E gli studiosi di botanica antica non sono d'accordo sulla identificazione della pianta che forniva il profumo στύραξ, simile alla mirra ed all'incenso, ed usato perciò nelle funzioni religiose e come medicamento (3) pianta la quale non ha nulla a che fare collo storace moderno (*styrax officinalis*) e neanche coll'antico storace (*Liquidambar orientale* Mill.) ma sembra piuttosto fosse una conifera del genere delle terpentinacee, una specie di cedro (*Juniperus oxycedrus?*) che alligna in Creta: (4) o di sabina, quali appariscono appunto gli alberi sulla moneta di Eleutherna (5). Tale idea di una falsa identificazione dello *styrax*, avvenuta già in epoca antica per effetto forse di sofisticazioni commerciali, è corroborata da altri monumenti in cui figura lo *styrax*, sui quali ha gentilmente richiamato la mia attenzione lo Svoronos. Sulle monete di Selge in Pisidia, ove prosperava questa pianta (6) si vede effigiato lo *Styrax* come una conifera piramidale, forse aculeata (7), pianta coltivata in speciali cassettoni ornati di emblemi, entro un recinto sacro, in modo analogo a quello con cui i Cretesi dell'età minoica effigiavano i loro alberi sacri (8). La questione è connessa con quella dell'ubicazione in Creta dello Στυράκιον ὄρος, non ancora definita. Le ragioni addotte dall'Aly (9) non mi sembrano valide; egli ad ogni modo lascia insoluto il problema della localizzazione del culto di Apollo Στυρακίτης. L'argomento dei nomi moderni di villaggi cretesi addotto dallo Stavrakis (Στατιστικὴ Κρήτης p. 100) non ha pure gran peso, se non è confortato da altri. Nella carta di Creta del Bikakis, per la stessa ragione, Styrakion è identificato collo Strumbulas onde anch'io ho riportato, ma senza certezza, il nome al suo posto nella mia carta antica di Creta (De Cara, *Hethei Pelasgi II*). Ciò metterebbe lo Styrakion piuttosto nella cerchia di Axos che di Eleutherna; del resto il culto di Apollo, molto diffuso in Creta, è attestato specialmente in quella regione anche dalla città di Apollonia (10).

(1) Roscher, *Myth. Lex.* I, p. 441 segg.

(2) Svoronos, *Numism. de Crète*, tav. XI, 4 e p. 120.

(3) Hehn, *Culturpflanz. u. Hausthiere* p. 241 seg.

(4) Raulin, *Descr. phys. de Crète*, p. 859.

(5) Koch, *Die Bäume u. Sträucher d. a Gr.*, pag. 133, cfr. p. 79 segg.

(6) Cfr. Strabo, p. 570; Gruppe, *Gr. Myth.*, p. 789, nota 2.

(7) Imhoof-Bluemer, *Monnaies Grecques*, pagina 342 segg., n. 107, tav. F, 19.

(8) Evans, *Mycenaean tree and pillar Cult*, p. 102 (*J. H. S.*, 1901); Halbherr, *Memorie Ist. Lomb.*, 1905, p. 241; Paribeni, *Il sarcofago di H. Triada*, *Mon. Lincei*, 1908, p. 42, t. II.

(9) *Apollo Kult in Kreta*, p. 52.

(10) Mariani, *Rendic. Lincei*, 1894, p. 18.

L'uso delle *defixiones* è attestato anche per Creta dai documenti (1) e che esso risalga a tempi molto più antichi di quelli, cui generalmente appartengono le *tabellae* conservate, può desumersi da varii indizii. Intanto, per ciò che riguarda le statuette sovanesi giova il riscontro con *defixiones* scritte italiche ed etrusche quali la tavola osca di esecrazione (2) e le iscrizioni di Volterra (3) e di Campiglia Marittima (4) e sopratutto il piombo di Magliano (5).

Le statuette di Pitigliano sono certamente opera etrusca, abbastanza dozzinale nella esecuzione, quantunque sieno inspirate a buoni tipi statuari ellenici. Le proporzioni tozze e le forme pesanti delle figure sono un indizio ben chiaro di stile etrusco (6): la sproporzione tra la metà inferiore del corpo goffa e la superiore meschina, tranne la testa grossa, sono proprie di molti bronzetti etruschi. Nota anche nella femmina l'accentuazione del sesso. Le teste sono eseguite con maggior cura: quella dell'uomo ha un tipo atletico ed un profilo che richiama alla mente quello dell'Hagias di Delfi; la testa muliebre ricorda, per l'acconciatura a cercine, figure etrusche del IV sec. Anche la posa delle figure è conforme al ritmo della scuola argivosicionia, quale si manifesta comunemente nelle statue del IV secolo e de' tempi ellenistici. La gamba sin. dell'uomo e la destra della donna sopportano il peso del corpo e l'altra gamba è discosta col piede poggiato leggermente. La linea mediana del torso è sinuosa in conseguenza del contrasto tra il movimento del torace e quello del ventre; la testa è rivolta in senso contrario alle gambe, c'è insomma il motivo caratteristico delle sculture di scuola lisippica.

Il plasta etrusco ha posto un po' del suo talento artistico a preferenza nelle teste, dove poteva secondare l'inclinazione della razza all'arte del ritratto: le fisonomie infatti dei due fatturati, sebben rozzamente plasmate, hanno non solo accento di verità, ma espressione di dolore; non si tratta dunque di opere del tutto volgari, convenzionali di umili fattucchieri, ma di esempi raffinati d'arte al servizio della magìa etrusca.

Queste circostanze elevano ancor più il valore delle statuette, che sono finora se non l'unico, certo il più cospicuo saggio plastico di *defixio* e rinvenuto in un paese celebre per la sua religione piena di pratiche magiche e superstiziose.

LUCIO MARIANI.

(1) WUENSCH, o. c. p. IX.
(2) WUENSCH, *T. D.* p. XXIV: ZWETAIEFF, *Syll. Inscr. osc.* I, p. 30, n. 49 e 50; PASCAL in *Mem. Acc. Nap.*, 1894.
(3) *C. I. E.* 52.
(4) *Rendic. Acc. Lincei*, 1891, p. 431 segg.; *Not. Scavi*, 1893, p. 334 segg.; SKUTSCH, *Indogerm. Forsch.* V, p. 259, n. s.; AUDOLLENT, o. c. p. 181 segg. n. 124-130.
(5) MILANI, *Italici ed Etruschi*, p. 43; PERNIER in *Ausonia*, 1908, p. 301.
(6) LANGE, *Darstellung d. Menschen*, p. 44.

LA VILLA DEI QUINTILII

La Villa dei Quintilii, conosciuta pure sotto il nome di Roma Vecchia, (denominazione della quale dovremo occuparci più tardi) supera in estensione tutte le ville antiche del suburbio di Roma, compresevi anche quelle di Sette Bassi e di Tor de' Schiavi, le quali pure hanno avuto questo nomignolo sbagliato (di Roma Vecchia).

Si trova alla sinistra della Via Appia antica, a circa 5 miglia da Roma, e da questa si estende su terreno pianeggiante sino all'orlo della corrente di lava sulla quale questa strada si avvia verso Roma. Così la veduta più imponente dei ruderi di questa villa si ha dalla sottostante Via Appia Nuova, che corre precisamente sotto quest'orlo, separata da esso dal piccolo fosso dello Statuario, che, cominciando nei pressi di Tor di Mezzavia di Albano, si congiunge poi coi fossi del Calice e del Calicetto per formare il fosso dell'Acquasanta chiamato nel corso più basso Marrana della Caffarella o dell'Acquataccio, ossia l'antico Almo (1). Veduta di là, od anche dalla ferrovia di Napoli, la Villa dei Quintilii forma una gran parte della lunga fila di edifizi, principalmente sepolcrali, che spiccano sull'orizzonte di un bel tramonto d'inverno. Dalla Villa stessa poi si gode un panorama stupendo da tutte le parti, che avrà senza dubbio determinato la scelta del sito — panorama che, più si ammira, più si dispera di poter descrivere: da una parte l'immensa città capitale del mondo antico, dall'altra opposta il bellissimo gruppo dei colli albani, ove nei tempi romani biancheggiavano ville più numerose assai di quelle che si vedono ora; e tutt'intorno l'estensione immensa ed apparentemente piana della campagna, ora abbandonata alla desolazione, ma nei giorni antichi anch'essa popolata e coltivata, solcata in ogni direzione da strade di maggiore o minore movimento, chiusa verso oriente dalle grandi montagne della Sabina adesso nude, ma allora forse coperte di foreste secolari. Panorama bello in ogni stagione dell'anno e in ogni ora del giorno; ma del quale chi lo sente sinceramente non parla, se non è poeta, perchè non riesce

(1) Il NIBBY, *Anal.*, i. 130 asserisce che 'la sorgente più lontana è quella dell'acqua Ferentina sotto Marino: primieramente lo chiamano fosso del Barco: poi rio Pantano, dove havvi un canale di comunicazione verso Morena col rivo della Marrana'. Quest'ultima per il canale predetto adesso pare che assorbisca tutta l'acqua Ferentina ed il fosso del Calicetto non comincia la sua esistenza che nei pressi della stazione delle Capannelle (vedi Carta dello Stato Maggiore).

E poi, come dice giustamente il Lanciani (*Comentari di Frontino*, nelle *Memorie dei Lincei*, ser. III, vol. IV, 1880, 226), le vere sorgenti dell'Almo sono da ricercarsi nella valle della Caffarella, la copia d'acqua che proviene dal corso più alto essendo di molto minore. Si può aggiungere che il volume del fosso dell'Acqua Santa viene un poco accresciuto anche dalle sorgenti che si trovano nella tenuta medesima, dentro il terreno ora in occupazione del Golf Club.

mai ad esprimere il fascino che da quella campagna si svolge e domina in breve tutte le facoltà dello spirito.

Nella prima carta della Campagna Romana che si conosca, cioè quella dell'anno 1547 appartenente alla Biblioteca Barberiniana, ed ora conservata nella Biblioteca Vaticana, ove fu scoperta dal chmo p. Ehrle, che gentilmente mi fa l'onore di affidarmene l'edizione (per un saggio di questa carta veda Tomassetti, *Campagna Rom.*, vol. I, p. 247), la Villa dei Quintilii è segnata sotto il nome di ' Villa di Scipione Asiatico ' (così pure nella carta del 1688 inserita nell'*Itinerario* dello Scoto, riprodotta dal Tomassetti, *op. cit.*, p. 253). È segnato pure il ' C. di S. m^a n^a '.

Nella carta anonima collo stemma di Paolo IV, dell'anno 1557, del quale pubblicai un brano nei *Papers of the British School at Rome*, vol. IV (1907) p. 46 fig. 1 non è accennata nè la tenuta dello Statuario nè la Villa dei Quintilii. La medesima carta, reimpressa nel 1559, (e più volte dopo) è pubblicata dal ch. Tomassetti (*Campagna Romana*, vol. I, tav. III).

In quella d'Innocenzo Mattei, riprodotta nel *Vetus Latium* del Kircher (1671) la tenuta è detta ' Statuario ove si fa il Salnitro ': pure in quella dell'Ameti (1693) figura come Statuario, ed Eschinardi nell'*Esposizione della Carta Cingolana dell'Agro Romano* (1696) p. 425 parla dello ' Statuario, detto volgarmente anche Roma vecchia '. E che Statuario fosse il nome medioevale risulta dalle bolle di Onorio III e IV citate da Tomassetti (*Campagna nel M. E.*, I, 51). Egli identifica lo Statuario col fondo *Sex Columnas* alla stessa distanza di Roma, ed avente i medesimi confini, nominato in una donazione del 961 nell'archivio di S. Gregorio, e crede abbia tratto il nome da colonne antiche tuttora in piedi a quel tempo, forse della Villa dei Quintilii: e probabilmente ha ragione.

Questo tenimento dal 1282 fino a tempi abbastanza recenti (adesso è della Signora Marfori) appartenne a S. Maria Nuova, nome che spetta ora al casale imposto ad una delle conserve d'acqua della villa dei Quintilii, ed alla tenuta comprendendo in essa anche una parte dell'antico Statuario; il resto a sud est della grande conserva di forma rotonda, è pure denominato Statuario, ma appartenne allo spedale dei Sancta Sanctorum, che lo vendette nel 1797 al Duca Torlonia (cf. Nicolai, *Memorie sulle Campagne di Roma*, I 170, 174).

Gli scrittori del seicento e del settecento si sono poco occupati di questa villa della quale non hanno sospettato la vera natura. Il Fabretti ne parla (*De Aquis* ed. I (1680) p. 166) come di un pago o villaggio *in loco cui a multiplicitate forsan statuarum, et ornamentorum, adhuc Statuarii nomen inhaeret, Praetorio, Templo, Amphitheatro, Circo, aliisque nobilissimis membris prae caeteris insignito.*

Il Piranesi, *Antichità Romane*, ii. tav. 6; iii. tav. 3 dà le piante ecc. delle due grandi conserve, quella rotonda e quella nella quale si innesta il casale moderno, ma neppur egli ne comprese la vera natura, chiamando il primo un sepolcro, ed il secondo « una fabbrica... appartenente all'Ustrino, o per alloggiare le famiglie più illustri, le quali per le dette pie funeree funzioni costà si conducevano, o per li Presidenti, o 'l Magistrato, che invigilava al governo di questo luogo ».

Che fosse un villaggio o pago è stato sempre l'opinione prevalente, benchè il Venuti nella sua edizione dell'Eschinardi (1750) p. 299 ne parli come di una villa. Nè il Colt Hoare nei titoli ai disegni del Labruzzi fatti nel 1784 dà una denominazione corretta a questi ruderi (*Mélanges de l'École Française*, XXIII (1903), 375 e segg.).

Anche dopo gli scavi di Pio VI nel 1792 troviamo il Riccy che scrive nel 1802 un libro intitolato *Dell'Antico Pago Lemonio in oggi Roma-Vecchia*, e vi mette il *Pagus Lemonius*, che secondo Festo, (Paul. ex Fest.; ed. Müller p. 115) diede origine alla tribù Lemonia, e stava *a porta Capena Via Latina*. Westphal, (*Römische Kampagne*, 19) volle che le rovine appartenessero piuttosto ad una villa: ma il primo a conoscerne la vera denominazione fu il Nibby (*Analisi della Carta dei Dintorni di Roma*, III, 724 e segg.)

Grazie agli scavi fatti dal Duca Torlonia negli anni 1827-1829 (1), (di cui parleremo più a lungo) vennero alla luce diversi tubi di piombo, e chiavi di bronzo, recanti l'iscrizione *II Quintiliorum Condiani et Maximi* (*C. I. L.* XV, 7518).

Così si seppe che questa fu la villa dei due fratelli che, dopo esser stati consoli nell'anno 151 d. C. furono uccisi verso l'anno 182 d. C. dall'imperatore Commodo per motivi di gelosia μεγάλην γὰρ εἶχον δόξαν ἐπὶ παιδείᾳ καὶ ἐπὶ στρατηγίᾳ καὶ ὁμοφροσύνῃ καὶ πλούτῳ (Dione Cassio, lxxii, 5).

Anche il figlio di uno di loro perì nello stesso tempo; e questi, secondo la *Prosopographia Imperii Romani*, III, p. 116, 117 (2) fu il figlio di Condiano, che aveva lo stesso nome dello zio, ed era stato console nell'anno 172 d. C. Sesto Condiano invece, figlio di Massimo, riuscì ad evitare la morte per qualche tempo (poichè fu in Siria nel tempo in cui il resto della sua famiglia fu sterminata), poi sparì; sicchè nessuno, dice Dione, seppe se fosse stato veramente ucciso, o se invece riuscisse a fuggire, e diventò possibile che un impostore dopo la morte di Commodo si presentasse come Sesto Condiano; ma questi fu riconosciuto come bugiardo dall'Imperatore Pertinace. Cf. *Vita Commodi*, 4, 9, « *domus praeter Quinti-*

(1) Il Nibby vi attribuisce la data 1828 e 1829: ma Angelini e Fea, *Via Appia*, 27, citano l'anno 1827.

(2) I particolari della carriera di ciascuno dei membri di questa nobile famiglia si troverà nella *Prosopographia cit.*, sicchè mi asterrò dal ripeterli.

Il Canina, *via Appia*, testo p. 227, ha il seguente passo che merita di essere riprodotto per intiero, « è su tale proposito di osservare che simili marchi (all'iscrizione dei due Quintilii sui tubi di piombo *C. I. L.* XV, 7518), furono rinvenuti in altri tubi di piombo nelle scoperte di recente fatte, come pure fu scoperto nella parte più posteriore della villa un ragguardevole frammento di una iscrizione monumentale che doveva adornare la fronte di tale parte della villa, e che si conosce avere appartenuto ad uno dei due fratelli Quintilii... Da quella iscrizione vedendosi accennati diversi impieghi avuti nelle provincie, ed anche essere stati scrittori di lettere o di commentari, si spiega bene ciò che viene accennato da Dione, cioè che, mentre erano presidi delle provincie, l'uno presso dell'altro sosteneva l'ufficio di assessore. Tale iscrizione, sperandosene di rinvenire le due parti mancanti nell'estremità, sarà in allora presa a considerare più opportunamente. L'iscrizione in parola è la grande tavola di marmo *C. I. L.* VI, 1564. ma essendo di un (*Quint* ?) *ilius C. F.*, non può riferirsi ai nostri Quintilii, il padre (o avo) dei quali era Sex. Quintilius Valerius Maximus, vedi *Prosopographia*, III, p. 115 n. 18; p. 117, n. 23.

liorum omnis extincta, quod Sextus Condiani filius (che questo è uno sbaglio, è dimostrato nella *Prosopographia cit.*) *specie mortis ad defectionem diceretur evasisse*». Che Commodo poi vi abitasse ci appare dalla menzione del Κυιντίλιον προαστεῖον nel racconto della protesta del popolo contro Cleandro (Dione lxxii, 13,. Erodiano, I, 12). Quest'ultimo aggiunge che l'imperatore stava nella parte interna della villa, cosicchè non poteva sentire le voci della folla. È menzionata come ancora proprietà imperiale nella vita di Tacito attribuita a Vopisco (c. 16): *imago eius posita est in Quintiliorum in una tabula quinquiplex, in qua semel togatus, semel clamydatus, semel armatus, semel palliatus, semel venatorio habitu.*

Sembra che la villa fosse rimasta in proprietà della casa imperiale almeno fino all'epoca dei Gordiani, dall'iscrizione di un'altro tubo, trovato negli scavi del Guidi (*Imp. M. Antoni Gordiani Aug. i* (*C. I. L.* XV, 7339).

Se fosse completa l'iscrizione sopra un disco di alabastro trovato negli scavi di Pio VI, potremmo sapere molto di più della storia della villa nel quarto secolo d. C. Questo disco, ora conservato nel museo Kircheriano, non ha più che la metà inferiore del monogramma, cosidetto costantiniano ☧ e sotto in una tavola a coda di rondine le iniziali ·I·X·Θ·Y·C· Ma nelle carte dell'Agincourt conservate alla biblioteca Vaticana e citate dal De Rossi (*Bull. Crist.* 1873. p. 98 della traduzione francese) si vede non solo il monogramma completo, ma anche la fine di un'iscrizione in bei caratteri ...LIORUM. Il De Rossi discute a lungo se si può (*a*) completare Q U I N T I L I O R U M (*b*) attribuire l'iscrizione ancora al secondo secolo e supporre che i Quintilii messi a morte da Commodo fossero cristiani, oppure, stando alla data del *signum Christi*, pensare piuttosto che fu collocata dai Quintilii del quarto secolo, che avrebbero potuto rivendicare dal fisco imperiale i possessi della loro famiglia, essendo secondo lui poco probabile che si collocasse un'iscrizione recante il nome degli antichi possessori, mentre la villa stava ancora in proprietà della casa imperiale. Quest'ultimo argomento per me viene invalidato dal fatto che nella vita di Tacito del Vopisco la troviamo detta ancora 'Quintiliorum' il che ci fa vedere che per un tempo almeno conservò il nome anteriore.

La prima pianta della villa fu fatta, mentre ancora duravano gli scavi del Duca Torlonia, da Giovanni Angelini, e come la pianta di Sette Bassi che si deve a lui, può reputarsi abbastanza accurata. (G. Angelini e A. Fea, *I monumenti più insigni del Lazio distribuiti in Vie*, Roma 1828, I, Via Appia tav. XVII col testo, pagg. 27, 28). Non essendo stati scoperti i tubi di piombo non si conobbe ancora di chi fosse la villa, Poi viene quella data dal Canina nella Via *Appia* tav. XXXII (=*Edifizi di Roma Antica*, VI, tav. XXXV) con alcuni dettagli architettonici; nella tav. XXXIII (=*Edifizi*, tav. XXXVI) c'è una pianta più dettagliata della parte prospiciente la via Appia, con una veduta dello stato attuale ed una ricostruzione della medesima, e nella tav. XXXIV (= *Edifizi*, tav. XXXVII) due vedute dei due grandi edifizi quadrati con una ricostruzione. La pianta principale della tav. XXXII è poi continuata nella tav. LXXVIII degli *Edifizi*, e mostra la parte della villa verso la Via Latina. Questa pianta è molto troppo ristaurata, e per accuratezza è supe-

rata da quella dell'Angelini dalla quale è indipendente. A Sette Bassi invece tutti due ripetono il lavoro di un architetto francese. (*Papers of the British School at Rome,* IV, 97).

Dobbiamo notare una veduta dell'emiciclo (n. 11 delle nostre piante) nella via Appia (guardando verso Roma), che era però stato scavato già nel 1828-9, messa come frontespizio alla *Memoria sullo Scavo della via Appia fatto nel* 1851 (Roma 1851) di A. Jacobini, benchè il testo non sia di nessuna importanza per noi, riferendosi principalmente ai monumenti sepolcrali. I libri posteriori non ci aiutano molto; in quello di Ripostelli e Marucchi, *La Via Appia* pagg. 251 e segg. non troviamo che delle riproduzioni delle illustrazioni del Canina con una sola fotografia.

Ho pensato quindi meglio di far eseguire delle nuove piante dal sig. F. G. Newton, studente della Scuola Britannica di Roma: la pianta d'assieme si trova alla tav. I e quelle di dettaglio alle tav. II-IV. Tutte le fotografie che illustrano la mia descrizione furono prese da me stesso.

Prima però di passare alla descrizione dei ruderi, sarà bene di parlare più minutamente degli scavi che si sono praticati in questa villa. Prescindendo dalle scoperte fatte nei sepolcri della via Appia, dei quali non mi occuperò affatto, neanche del corpo della cosidetta Tulliola (per il quale si consulti Lanciani, *Pagan and Christian Rome*, p. 295, e Thode, *Römische Lei he vom Jahre* 1495, ristampato dai *Mitt. d. Inst. f. oesterr. Geschichtsforschung*, vol. IV p. 75 e segg.) le prime scoperte che si possono attribuire con certezza alla villa sono quelle due riferite dal Winckelmann e citate dal Riccy (*Pago Lemonio*, p. 120 e segg.). La prima è di una pittura, rappresentante un paese, trovata circa l'anno 1764, poichè il Winckelmann (*Mon. Ant. Ined.* (Roma, 1767) p. 281 n. 208) dice che « fu rinvenuta tre anni fa incirca, su la via Appia, cinque miglia lontano da Roma fra le rovine di un pago antico o sia borgo, che nei bassi secoli addimandavasi *ad Statuarias*, e presentemente dicesi *Roma Vecchia* ». Venne subito in possesso del Card. Alessandro Albani, ed ancora si trova nella villa Albani (n. 165: Helbig, *Führer* II², n. 852).

La seconda scoperta fu fatta due anni prima, cioè nel 1762, ed era di una tazza marmorea colle fatiche di Ercole, acquistata anche questa dal Card. Albani. È indicata come ancora esistente nella Villa Albani nell'anno 1812 dal Vasi (*Itinerario istruttivo di Roma*, 1812, p. 148): adesso sta in Palazzo Torlonia alla Lungara, sebbene il Baumeister (*Denkmäler* I. 654) lo indichi come ancora esistente nella villa.

La pubblicò il Winckelmann nei *Monumenti inediti citati*, p. 80 n. 64, 65, senza indicare il luogo del ritrovamento. Questo invece risulta da una lettera pubblicata dal Fea nell'*Antologia Romana*, VI p. 122 e nelle *Miscellanea*, I p. CLXXXVIII = Winckelmann *Werke*, Donauöschingen, 1825, II, p. 102), come accaduto « otto miglia lontano da Roma verso Albano, luogo chiamato anticamente *ad Statuarias* e vidi scoprire un portico lastricato di marmo bianco, ma le colonne erano già state portate via. Le basi non smosse erano di larghissimo

intercolunnio, cioè di dieci palmi e l'architettura era ionica per l'indizio che ne dava un capitello frammentato ».

Come rileva il Riccy, la distanza da Roma è malamente indicata, poichè non è maggiore di cinque miglia — se cioè il Winckelmann anche in questa notizia si riferisce alla nostra villa. Ma è da notare: primo, che nel parlare del dipinto indica giustamente la distanza, secondo, chè, come ci avverte il Riccy, non è da confondersi col portico veduto dal Winckelmann il tempio rotondo già sostenuto da colonne scoperto dall'Hamilton all'ottavo miglio.

Questo tempio, nel quale, come riferì al Ricci il Volpato, lo Hamilton ebbe la fortuna di trovare intiere le statue che stavano nell'intercolunnio, — cosa però che accade posteriormente (al 1762) — deve essere l'edificio scavato a Tor Colombaro nel 1771. Che fosse rotondo non è detto dallo Hamilton: ma deve essere lo stesso edifizio. Egli lo descrive così «;Ora debbo dire qual cosa della mia prossima « Cava » nella tenuta di S. Gregorio, allora proprietà del Cardinale Chigi, e comunemente chiamata Tor Colombaro (1). Cominciai a scavare nell'anno 1771, avendo in vista due siti principali, uno sulla via Appia, l'altro distante (dalla strada?) circa un quarto di miglia, il primo creduto essere un tempio di Domiziano, il secondo una Villa di Gallieno, i quali sono descritti come trovandosi a nove miglia da Roma. Trovai il tempio di Domiziano spogliato dei suoi ornamenti, rimanendo soltanto una grande colonna di granito rosso, e pochi frammenti di colonne di porfido, con alcuni pezzi di giallo antico. Questo sito era stato probabilmente rovinato da Gallieno per l'ornamentazione della sua villa, per mancanza di artisti abili in quel periodo basso. Quello che mi conferma in questa congettura, è la quantità di statue duplicate trovate da me in questo luogo, posso dire anzi di tutte, ed una sempre inferiore all'altra — in conseguenza una originale, e l'altra una copia di un artista inferiore del tempo di Gallieno. Nelle rovine di questa villa trovai, che le colonne preziose di verde e giallo erano state rubate dai primitivi cristiani, probabilmente per ornamento delle loro chiese in quell'epoca bassa: in quanto alle statue, le trovai molto disperse, come se fossero state buttate da una parte o dall'ignoranza o dalla rabbia, alcune appena un piede sotterra, e in molti casi rotte dall'aratro ».

Segue l'elenco delle statue trovate, per il quale si può consultare la lettera originale dell'Hamilton al Townley, dalla quale ho tradotto questo brano, pubblicata da A. H. Smith nel *Journal of Hellenic Studies* XXI (1901), p. 311 e segg.

Il tempio da questa descrizione non può essere quello che il Canina identificò come il tempio di Domiziano, vicino al miglio ottavo, il quale ci dice che trovò molto devastato (*Via Appia*, Testo, p. 177 = *Edifizi*, V p. 39 nota) « il tempio.... è da credere che fosse collocato... ove rimane un'ampia area... lungo la via che offre ora una specie di avvallamento per essere stata scavata con cura onde prevalersi di tutte le pietre e dei marmi che compone-

(1) Nel catasto del 1783 si trova registrato sotto il nome di Palombaro come ancora oggi si chiama. Non si trova invece il nome di S. Gregorio. Nicolai, *Memorie cit.* I, 175.

vano lo stesso edificio, in modo tale che fu lasciato soltanto un masso di costruzione di opera cementizia ». Ma la villa poi deve essere quella che pure il Canina chiama di Gallieno vicino al miglio nono ed al Casale di Fiorano. Che il tempio sia da identificarsi col cosidetto sepolcro di Gallieno, un grand'edifizio rotondo di opera laterizia, e quindi non già sostenuto da colonne come dice il Volpato, mi pare poco probabile: e sarà piuttosto un edifizio che faceva parte della villa medesima, le rovine del quale non sono più visibili, come dice pure lo stesso Canina (*Via Appia*, Testo p. 187). Egli cita dal Riccy la notizia da noi riferita, e giustamente rileva che l'ottavo miglio moderno corrisponde al nono miglio antico, ma assegna erroneamente la scoperta del discobolo in attesa del Museo Pio Clementino (Sala della Biga, n. 615) (1) all'anno 1792, e dice di non sapere dove fossero andate a finire le altre statue trovate in quell'occasione, ma che è probabile fossero state mandate in Inghilterra. Dice pure di aver esaminato le memorie del Volpato conservate dai suoi eredi, senza aver trovato nulla in proposito.

Dopo questa digressione bisogna ritornare alle scoperte della Villa dei Quintilii. Il Riccy parla di uno scavo fatto dal Volpato circa l'anno 1780 (p. 123 n. 62-67) ma nel riferirlo a Roma Vecchia contraddice quello che asserisce il Visconti nel *Museo Pio Clementino* descrivendo le singole sculture. Il Visconti, è vero, non di rado erra malamente nel dare la provenienza dei monumenti che descrive(vedi ad es. *Papers of the British School at Rome*, IV, 93). Siccome sappiamo pure dal Marini, che le fistole acquarie riferite dal Visconti nel *Cod. par. lat.* 9697, 146 furono trovate al Quadraro sulla Via Tuscolana nel 1780, così è probabile che questa volta è Riccy che sbaglia, e che le scolture pure appartengano al Quadraro (*Papers cit.* 55).

Eliminate quindi le scoperte notate dal Riccy come fatte dal Volpato, arriviamo ad una altra difficoltà ancora maggiore; della quale ho parlato a lungo nei *Papers cit.* p. 90 e segg. giungendo al risultato che solo gli scavi fatti nel 1789-92 si possono riferire a Roma Vecchia sulla via Appia. La lista dei ritrovamenti fatta da Visconti e tratta dalle sue note autografe è data dal Riccy op. cit. p. 129 e segg. e ripubblicata nelle *Opere varie*, di E. Q. Visconti I, 176 e segg.

Il Riccy la ebbe da un certo Lisandroni, scultore, che avendo avuto una certa ispezione su detti scavi era in grado di dare altre indicazioni. Così il Riccy ci addita come trovate a Roma Vecchia fuor di Porta Maggiore, cioè a Tor dei Schiavi, soltanto i numeri seguenti del Museo Vaticano — Belvedere 58 a, 102 i, ed un musaico nel pavimento della Sala degli Animali (Amelung, *Sculpturen des Vatikanischen Museums*, II, p. 400) mentre il Visconti nel suo *Museo Pio Clementino* erroneamente dice (VI tav. 51) che gli scavi papali furono fatti esclusivamente a Roma Vecchia fuori Porta Maggiore.

(1) Lo Helbig, *Führer*, I², 338, segue pure questo errore. Da una lettera del 30 settemb. 1772, pubblicato pure da A. H. Smith, *Catalogue of the Ancient Marbles at Lansdowne House*, p. 60, si vede che lo Hamilton ancora sperava di poterlo mandare a Lord Shelburne.

Il Visconti dunque enumera le seguenti opere d'arte come trovate fra 1789 e 1792 (1).

L' 11 maggio 1789

(1) Statuetta di un genio di Bacco, forse il putto descritto dal Massi, *Indicazione*, 1792, p. 158 n. 124; Candelabri, 193 (?).

(2) Statuetta di un Fauno giovane (Massi, p. 156 n. 116; Candelabri 246) (2).

(3) Statuetta di un Sileno (Massi p. 144 n. 56; Candelabri 256).

(4, 5) Altre due statuette Sileniche (Massi p. 57; Candelabri 90).

Il Visconti parla o di questi stessi, o di due molto simili, sotto la data del 18 ott. 1790: è più probabile che sieno i medesimi. Ce n'erano tre, che sostennero un bacino di fontana, ed ora sono ristaurati così, essendo antichi soltanto due in massima parte, mentre il terzo e quasi tutta la tazza sono di rifacimento moderno. Secondo il Nibby queste cinque statuette furono tutte trovate nel grande emiciclo prospettante sulla Via Appia (*Analisi* III 730: v. sotto, p. 73).

(6) Una testa al naturale di Mercurio fanciullo colle ali allacciate al capo per mezzo di un diadema.

(7, 8) Due ermi doppi a forma di Giani di buono stile, uno più conservato dell'altro. Le quattro teste sono terminali con barbe e chiome a cannelli, quali son quelle, che il volgo degli antiquari chiama immagini di Platone.

Il 18 maggio 1789:

(9) Statuetta di putto alato, rappresentante il *Sonno* (Massi, p. 163 n. 146; Visconti, *Museo Pio Clem.*, III, 44; (Chiaramonti 279) (3).

Il 3 giugno 1789:

(10) Testa al naturale in bel marmo greco appartenente al genio di Bacco. È notabile per le ali alle tempie a guisa di Mercurio (*forse* lo stesso del n. 6).

(11) Testa di Apollo (Busti 303).

(12) Testa di Diana (Busti 363).

Il ... giugno 1789:

(13) Sarcofago delle Nereidi colle armi di Achille (Belvedere 61).

L'11 luglio 1789:

(14) Putto scherzante con un cigno. La descrizione corrisponderebbe con quello del Massi (p. 158 n. 125) «Altro bellissimo (putto) con cigno trovato a Roma Vecchia», che sarebbe quella statua ancora nella Galleria dei Candelabri (n. 194). Dall'altra parte troviamo nel *Catalogue sommaire* del Museo del Louvre al n. 40 «Enfant à l'oie, réplique d'un original attribué au sculpteur Boethos, et dont il existe plusieurs répétitions, notamment à

(1) Quando l'identificazione è sicura non ho dato la citazione del Massi, rimanendo il lettore al catalogo dell'Amelung per tutti i particolari di bibliografia.

(2) Nella nuova *Guida del Museo Vaticano di scultura* la data della scoperta è falsamente indicata come 1785.

(3) L'Amelung ha omesso queste citazioni.

la Glyptothèque de Munich et aux Musées du Capitole et du Vatican. Tr. le 11 juillet 1789, sur la voie Appienne, à Roma Vecchia ». Clarac 293, 2226.

Bisogna così riferire la descrizione del Massi ad uno dei numeri 26, 27 (v. sotto) col quale pure corrisponde.

Il 30 dicembre 1789:

(15) Testa di Epicuro (Sala delle Muse, 498).

(17) Testa femminile minore del naturale, del terzo secolo.

Il 5 marzo 1790:

(17) Testa riconosciuta per Cn. Pompeo.

(18) Busto senza testa con torace e paludamento.

(19) Testa femminile incognita, assai malmenata con suo busto distaccato.

(20) Gruppetto di un Fauno semi giacente, a cui sta in atto di apprestare a bere una Baccante seminuda e coronata. Le figure sono alte poco oltre un palmo ciascuna.

Il 7 luglio 1790:

(21) Ercole fanciullo coll'arco: statua di fontana (Clarac, 786, 1963, Candelabri 244); (molto restaurato: soltanto la testa e la parte superiore del busto appartengono l'una all'altra: il resto è composto di frammenti).

(22) La lastra colle iscrizioni pubblicate nel *C. I. L.* VI, 8857. Quella originaria è un'iscrizione sepolcrale di un'*invitator* imperiale dell'epoca adrianea: quella posteriore, *Deo annoente felis pedatura Susti v. p.* cioè, *Deo annuente felix est pedatura Xysti viri perfectissimi*, la quale, come bene ha dimostrato il De Rossi, *Bull. Crist.* 1873 p. 94, 95 (p. 104, 105 della versione francese; cf. *Bull. Com.* 1873, 273), c'insegna che al quarto secolo od al principio del quinto dopo Cristo, una parte della Villa dei Quintilii o dei fondi limitrofi fu coltivata a vigna da un certo Sisto, *vir perfectissimus*.

Abbiamo già visto che sotto la data del 18 ottobre 1790 sono descritti due Sileni antecedentemente trovati (n. 4, 5); e mi pare che il putto coperto di leonine spoglie menzionato anche sotto questa data deve identificarsi col n. 21. C'è la medesima particolarità del buco nel petto del fanciullo dal quale spruzzava l'acqua, benchè qui s'interpreti altrimenti il movimento delle braccia, credendosi che l'otre portato sul braccio sinistro ricevesse in antico l'acqua, che passava dall'apertura descritta, e la versasse poi a guisa di fonte; la destra intanto del fanciullo sostiene il nappo quasi per empirlo. Ed infatti così è stata ristaurata la statua.

Nel 1790 (senz'altra data);

(23) Statua della Fortuna in piedi senza testa col globo ai piedi e colla cornucopia nella mano sinistra (Sala a Croce Greca 594 ?) e due iscrizioni sepolcrali *C. I. L.* VI 10880, 31865.

Nel 1791 (senz'altra data);

(24) Statua di Ninfa femminile che dorme appoggiata sull'urna.

Nel 1792 (senz'altra data):

(25, 26) Due gruppi del putto coll'oca — Vedi sopra, n. 15. Clarac 875, 2227.

Il 1 febbraio 1791:

Iscrizione sepolcrale *C. I. L.* VI 9060.

Il 15 maggio 1792:

(27) Venere nuda.

Sotto questa data si descrive pure una statua della Fortuna, che deve essere la stessa del n. 24.

Fin qui le memorie del Visconti. Il Riccy fu informato dal Lisandroni, che furono pure scoperti tre torsi frammentati, quattro statuine rappresentanti Muse, mancanti della testa, il pavimento di musaico con una canestra di fiori che si vede nella sala in forma di Croce greca (Helbig, *Führer*, II², n. 329) una testa di Socrate (Sala delle Muse n. 514) una testa d'Iside in marmo pario (Visconti, *Museo Pio Clem.* VI, tav. 16, il quale falsamente l'attribuisce a Roma Vecchia fuori Porta Maggiore. La provenienza non è indicata dal Massi. Sala dei Busti 308).

L'abate Doria l'informò poi del ritrovamento in questi scavi di molte monete imperiali di tutti i tempi, di molte lucerne di terracotta, e dadi di avorio.

Bisogna forse aggiungervi il busto cosidetto di Cicerone nel *Museo Chiaramonti* (n. 698) che secondo il Gerhard ed il Platner (*Beschreibung*, II p. 84, n. 696) che sono i primi a farne cenno fu trovata a Roma Vecchia (Vedi *Papers cit.* IV 94). L'Amelung aggiunge « nella Via Appia », ma con quale autorità non saprei. Esso non è menzionato dal Riccy.

Come ho rilevato nei *Papers*, non si può precisare se in questo gruppo di ruderi, oppure a Sette Bassi furono trovati dall'Hamilton la statua di una ninfa dormente, ora a Knole (n. 2: Michaelis op. cit. p. 419) ed il busto di Athena, ora a Lansdowne House (n. 93: A. H. Smith, *Lansdowne House Catalogue*, p. 45), acquistato quest'ultimo da lui già nel 1771. Nè possiamo fissare la provenienza dell'ara coll'iscrizione greca recante una dedica a Dioniso (*I. G.* XIV 975) trovata a Roma Vecchia in terreno appartenente allo spedale de' Sancta Sanctorum, poichè non solo la nostra Roma Vecchia, ma anche l'altra di Sette Bassi appartenne a quell'epoca all'ente medesimo.

Debbo aggiungere che dal fasc. 136 (num. di prot. 3405), del Tit. IV dei citati Atti del Camerlengato, risulta che fu confermata all'avvocato Eugenio Rasponi il giorno 22 Dicembre 1824 la licenza accordatagli nell'anno precedente di scavare nella tenuta di S. Maria Nuova. Dell'esito degli scavi però non sappiamo niente.

Veniamo poi agli scavi ricordati dal Nibby (*Analisi*, III 724 e *segg.*) fatti dal Comm. Carlo Torlonia nel 1827-9. Oltre il condotto di piombo col nome dei proprietari, il Nibby ricorda il ritrovamento di alcuni mattoni (1) con bolli che si riferiscono ad un periodo di tempo che va dall'anno 138 d. C. sino all'età di Caracalla.

(1) *C. I. L.*, XV, 135, (epoca di Commodo); 162, 5 (id.), 171, 8 (circa 138 d. C.); 408 e. 114 (Caracalla ?); 763, (epoca Severiana); 1086, 7 (154 d. C.); Angelini e Fea ci riferiscono (*Via Appia*, p. 27, n. 2); che nel 1827 furono trovati i bolli: M. LUCI . VALENTIS | APR. ET PÆ. COS., introvabile nel *C. I. L.* e *C. I. L.*, XV 1086 (senza dubbio quello dato dal Nibby).

Nella grande Sala quadrilatera (n. 14 della nostra pianta) che il Nibby dice essere stato un Ninfeo, furono trovate le seguenti opere d'arte: una statua di ninfa giacente, due statuette panneggiate di bigio morato, rappresentanti Baccanti, ed un bel piedistallo con bassorilievi di soggetto bacchico: al principio dello scavo presso l'edifizio circolare (n. 17 della nostra pianta) furono trovate due teste muliebri bacchiche che avevano servito ad erme che poscia furono trovate, e fra quello ed il sotterraneo (n. 15) due colonne di cipollino. Il Nibby non ne nota di più nell'Analisi.

Invece dai rapporti conservati all'Archivio di Stato appartenenti agli Atti del Camerlengato (Titolo IV fasc. 708) ed in parte redatti dal Nibby stesso come direttore dello scavo, risulta quello che segue (1).

Nel dì 11 febbraio, 1828, il Nibby fa rapporto che finora sono state scoperte un torso di statua giovanile di buona scultura; 2 colonne di cipollino con loro base, e capitello corinzio di buon lavoro del diametro di 2 palmi 8 oncie alte palmi 18, 6 oncie (le due adoperate per il teatro di Tordinona) 1 colonna di cipollino senza base e capitello del diametro di 1 palmo 9 oncie alta palmi 14. Una testa muliebre bacchica di buon lavoro e perfetta conservazione; una testa simile alla precedente ma frantumata. (Sarebbero le due teste menzionate di sopra) una piccola iscrizione mortuaria in caratteri di pessima forma e di niun interesse per l'erudizione. Poi il 25 dello stesso mese registra come segue.

« Nella scorsa settimana allo scavo che fa S. E. il Sig. Duca Torlonia nella tenuta di Roma Vecchia si è trovato un bel putto alto circa 2 palmi in atto di scherzare con un cane: la testa ed il torso sono di perfetta conservazione: mancano le braccia, il piede destro, la gamba sinistra, e del cane si è rinvenuto soltanto il torso. Furono pure trovati un capitello d'ordine ionico del diametro di palmi 2 oncie 8, ed un frammento di bassorilievo. Il putto per conservarlo fu trasportato subito al Palazzo Torlonia ».

Segue la lista delle scoperte fatte dal 13 al 21 marzo: « 2 statue di Baccanti di marmo bigio che avevano le teste e le altre estremità di marmo bianco delle quali finora non si è trovato che un piede e qualche altro frammento. La loro proporzione è di circa 10 palmi.

Statua semicolossale di Arianna addormentata mancante di parte delle braccia e dall'ombelico in giù, che sembra essere stato o di altro marmo o di altra materia.

Un basamento di statua ornato di bassorilievi bacchici e di perfetta conservazione.

(1) Sotto la data del 16 novembre 1827 troviamo notizia del principio di alcuni scavi dirimpetto alla porta principale del circo di Caracalla. Nel 7 gennaio 1828 furono scoperte nello scavo alla Caffarella come fa rapporto il Torlonia stesso due statue di circa due piedi di altezza prive di testa, e frammentate, rappresentanti Iside e Serapide, di lavoro mediocre. Il permesso di scavare alla Caffarella gli era stato concesso già dall'8 aprile 1823, quello per il circo di Caracalla dal 27 dicembre 1824, e quello per Mezza Via di Frascati dal 13 febbraio 1824 come apprendiamo da un ristretto nel fasc. 18 dello stesso tit. IV. Debbo ringraziare il prof. Pinza per aver richiamato la mia attenzione all'importanza di questa serie di documenti.

Un busto d'imperatore di perfetta conservazione, del quale però finora non si è rinvenuta la testa.

Molti frammenti di altre statue, vari pezzi di cornicione di lavoro contemporaneo alla costruzione della fabbrica la quale per molti bolli di mattoni siamo certi non essere anteriore all'imperatore Commodo, e forse un suo suburbano » (v. sopra).

Il 19 maggio poi fa rapporto: « mi fo un dovere di prevenirla che lo scavo Torlonia è stato chiuso. Nell'intervallo fra l'ultima nota da me rimessa a V. S. e la chiusura dello scavo si è ritrovato un'alto rilievo frammentato rappresentante la Vittoria sopra una quadriga ».

Il 3 dicembre dello stesso anno si domanda il permesso di scavo nelle quattro tenute di Roma Vecchia, Quadraro, Caffarella, e Capo di Bove.

Il 17 gennaio 1829 è accordato un lascia passare a favore del Duca Torlonia e dei fratelli Giverazzini per far andare gli oggetti di pertinenza loro direttamente al loro magazzino: e si fa rapporto (il documento non porta data) dell'arrivo a porta S. Giovanni di tre ceste di antichità, due statue rotte, una lastra di pietra e vari frammenti di tubi di piombo, tutti diretti al palazzo Giraud Torlonia.

Il 28 novembre 1829 il Comm. Carlo Torlonia, che da ora in poi redige egli stesso i rapporti, diede avviso al Camerlengato della sua intenzione di riprendere quanto prima i suoi scavi in virtù del permesso già esistente, che egli riteneva ancora in vigore. Ma il 20 gennaio 1830 dovette ripetere la domanda per il rinnuovo del permesso per le quattro tenute già nominate, ciò che gli fu concesso il 23 marzo. Nel frattempo accaddero diverse scoperte, che egli debitamente segnalò al Camerlengato. Nel 20 gennaio stesso fece rapporto del rinvenimento di una statua muliebre panneggiata senza testa, di un'altra simile maschile, pure senza testa, di una colonna di cipollino alta incirca 13 palmi, di un'altra colonna frantumata e di vari pezzi di scoltura e di marmi non lavorati. Nel 26 dello stesso mese furono rinvenute quattro statue frammentate, che furono subito trasportate al palazzo a Piazza Scossa Cavalli per la loro miglior conservazione; il 1° marzo fece rapporto della scoperta di una statua sedente senza testa, di un' altra senza testa, braccia e piedi, rappresentante Venere, di due colonne di cipollino, di frammenti di colonne di marmi diversi, e di frammenti di marmi diversi.

Fino al 13 aprile furono scoperte due urne lavorate della grandezza di palmi 10 per 3 $^1/_2$ una delle quali sana con coperchio rotto, (potrebbe essere il n. 332 del Museo Torlonia) e l'altra rotta in vari pezzi, e senza coperchio: e due piccole urne lavorate mancanti ambedue di coperchio, l'una in buono stato, e l'altra rotta: fino al 20 due statue frammentate, un torso di altra statua, un pezzo di cornicione lavorato, alcuni rocchi di colonne, e vari pezzi di lastre di marmo: e fino al 26 quattro urne, ed una statua di marmo frammentato; tutte queste sculture «nello scavo che il Comm. Carlo Torlonia prosegue a fare nella tenuta di Roma Vecchia».

L'ultimo documento del fascicolo è un permesso di scavo nelle tenute di Roma Vecchia, Caffarella, e Giostra o Capo di Bove, rilasciato il 3 gennaio 1831; ma qui finiscono le notizie di scoperte.

Del contenuto di questo fascicolo il Tomassetti dà un breve appunto (*Via Latina*, p. 51); ma pare che riferisca le scoperte a Roma Vecchia sulla via Latina: ed io (*Papers, cit.* p. 94) l'ho seguito. Che abbiamo avuto torto provano non tanto i documenti stessi, che non precisano il luogo delle scoperte, quanto l'assoluta corrispondenza delle due Baccanti e dell'Arianna addormentata trovate nel marzo 1828 colle statue descritte dal Nibby nell'*Analisi* (l. c.) Lo stesso Nibby ci dice che mentre gli altri oggetti furono collocati nel palazzo Torlonia, alcune colonne di marmo Caristio (cipollino) furono impiegate ad ornare la fronte del teatro Tordinona (l'Apollo).

Nel fasc. 1420 del Titolo IV degli Atti del Camerlengato troviamo un'istanza in data del 10 novembre 1830 fatta dal Duca Torlonia per il permesso di introdurre nella città « alcuni pezzi di marmo da una mia tenuta per farli lavorare per uso del mio Teatro.... essi non sono che frammenti di cornicione di niun rimarco ». Gli si rispose che, dopo introdotti, dovrebbero essere ispezionati dalla Commissione Conservatrice delle Belle Arti, perchè quelli che meritassero di essere conservati tali quali non fossero adoperati a tal uso· e, come condizione del permesso d'entrata, si pregò il Duca di dare avviso dell'introduzione. Il nome della tenuta non vien dato, ma stava fuori della porta S. Giovanni o porta S. Sebastiano (cosicchè potrebbe essere stata una qualsiasi delle quattro già nominate) poichè si parla di queste porte.

L'Amati riferisce come ritrovato dal Capranesi a Roma Vecchia (cioè *ad viam Appiam vel Latinam*, come dice il Dressel) il bollo di mattone *C. I. L.* XV. 288. 2 (134 d. C.).

Può essere benissimo che si riferisca a questi scavi, poichè l'Amati era a Roma fra l'anno 1820 e il 1833.

Nel Museo Torlonia alla Lungara esistono moltissime scolture trovate a Roma Vecchia negli scavi eseguiti nel 1827-9 ed in altre escavazioni di epoca posteriore.

Ma siccome tali sculture sono per ora inaccessibili anche agli studiosi, basterà dare un elenco dei numeri, secondo il *Catalogo* di P. E. Visconti (1880) (1).

Sta poi il fatto curioso che *nessuna* delle scolture descritte dal Nibby si può con sicurezza identificare con quelle del Museo Torlonia alle quali è attribuita questa provenienza; per cui sorge naturalmente il dubbio che le indicazioni di questo catalogo non siano troppo attendibili (vedi *Papers cit.* 30).

Altri fascicoli dei medesimi atti ci danno notizia di permessi di scavo negli anni posteriori. Nel fasc. 2051 troviamo un permesso concesso a Don Alessandro Torlonia (il 22 gennaio 1834) di fare scavi nelle quattro tenute già nominate « ben inteso che non abbian queste (escavazioni) di mira il rinvenimento di qualche supposto tesoro o ripostino, nel qual caso dovrebbero osservarsi i regolamenti di legge su tale argomento vigenti, e che non si rechi danno ai preziosi avanzi de' monumenti e ruderi antichi esistenti nelle ridette tenute ». Nel 15 giugno 1835 è concesso il permesso di scavo nella tenuta di S. Maria Nuova, dopo fatto un

(1) Sono i numeri: 1, 6, 11, 54, 57, 65, 70, 151, 157, 162, 163, 173, 175 201, 239, 274, 330, 332, 369, 401, 410, 415.

rapporto che non esistono monumenti o ruderi antichi soprastanti al suolo, i quali sieno di ostacolo per la esecuzione di scavamenti in quelle località. Dell'esito di questi due scavi non siamo informati.

Invece alla fine del Dicembre 1838, l'Abate Generale della Congregazione Camaldolese diede avviso della scoperta naturale (cioè casuale) di un musaico in questa tenuta, non in uno dei quarti ma in una lingua vicino alla Via Appia: ed il dì 11 febbraio dell'anno seguente, una Commissione composta del Camuccini, del Visconti, e del Grifi, si recò sul posto. Il Grifi in un rapporto esteso il dì seguente lo descrive così. « È di figura quadrilunga, largo presso a poco palmi venti, e lungo trentacinque o quaranta circa. Ha nell'intorno una fascia color nero, e pur entro a questa, su di un campo bianco, veggonsi delfini ed ippocampi portare sul dorso chi un genio alato, chi una nereide, e chi un tritone effigiati, siccome i mostri marini, a color nero. Tanto la composizione, quanto le figure ed il lavoro con cui sono condotte non paiono notabili per verun conto, cosicchè sarebbe divisamento della sezione di lasciarla in facoltà dei possessori. Il musaico è intatto sia nel campo sia nelle figure, ed il solo scapito che vi si scorge è una rottura e mancanza di qualche palmo della fascia nell'angolo prossimo ad un rudere di antico monumento » (Atti Camerlengato, Tit. IV, Fasc. 2903).

Nel fasc. 3070 troviamo un permesso di scavo concesso a Don Alessandro Torlonia nel 1840 per la tenuta di Roma Vecchia, ed il 23 aprile il Cardinale Camerlengo « previene il signor Commissario delle Antichità di aver accordato il permesso al signor Duca Alessandro Torlonia di fare degli Scavi a ricerca di Antichità nella Tenuta di Roma Vecchia: a condizione però che se tali scavi vogliono estendersi presso i ruderi in detta tenuta esistenti di alcuni sepolcri, e della villa, così detta, dei Quintilii, si osservi la distanza prescritta dai regolamenti (Editto del 7 aprile 1820) ».

Nemmeno dell'esito di questo scavo abbiamo notizia. Sul coperchio del fascicolo 3635, portante la data 1849. è scritto « Campana G. P. Permesso di scavi lungo la Via Appia nei tenimenti dei RR. Monaci Camaldolesi denominati di S. Maria Nuova ». Ma dentro non ci sono documenti che si riferiscono a questi scavi, ma soltanto una minuta sulla questione se la via Appia è ancora di proprietà pubblica, con conclusione affermativa, ed una lista dei proprietari dei fondi confinanti, fatta da Pietro Rosa. A tergo della minuta è una nota di Camillo Jacobini in data del 3 luglio 1850 « si è risoluto di trattare prima particolarmente coi possidenti limitrofi per indurli a combinare all'amichevole, e s'incarica perciò lo stesso sig. Avvocato Ricci di concerto col sig. Comm. Canina ».

Probabilmente agli scavi del Campana dovremo attribuire la scoperta di « varie repliche di bassirilievi di terracotta di tre delle fatiche di Ercole, in prossimità delle rovine che attribuisconsi al Pago Lemonio, volgarmente dette di Roma Vecchia, distanti poco meno di sei miglia dalla città » fatta in quest'anno o poco prima ed illustrate dal Campana stesso (*Antiche opere in plastica*, I tav. XXII-XXIV). Ed il Canina ci conserva memoria di altre scoperte fatte negli edifizi lungo la via (vedi sotto, p. 70).

Nel 1854 il Guidi trovò in questa villa e nella zona vicina parecchi altri tubi di piombo iscritti (*C. I. L.* XV. 7334 b, 7339, 7407, 7414, 7585, 7606, 7703). Il num. 7334 è di Valerio Primitivo, *plumbarius* dell'imperatore Severo Alessandro; il 7339 è di Gordiano, gli altri sono tutti di privati, eccetto il 7585 che è di un *praegustator Augusti* il nome del quale, secondo il Dressel, non è da determinarsi dalle copie di De Rossi e Lanciani, e 7606 *Aurelius Hylas praebitor fecit* — nome che ricorre pure sulla fistola *ibid.* 7777 di Lorium, e che con ogni verosimiglianza fu pure un ufficiale della casa imperiale.

Non è improbabile che vi fosse un castello d'acqua, essendo l'acquedotto della villa in corso di tempo diventato consorziale, come fu il parere del Comm. Lanciani, espresso nelle sue conferenze all'Università. Ma disgraziatamente di questi scavi non si trova alcun ragguaglio nell'Archivio di Stato.

Per il periodo 1853-7 troviamo soltanto (*Arch. Min. Comm. e Lav. Pubbl.* Sez. 5 Tit. I Fasc. 5 Anno 1857 n. 2393; P. 545).

1) Licenza a G. B. Guidi di fare degli scavi in data del 20 marzo 1853.

2) Domanda di rinnovamento della licenza, fatta il 22 ottobre 1856, e concessa il 3 Novembre; nel biglietto che ne informa il Visconti è detto che la concessione è fatta con condizione espressa di non guastare i ruderi soprastanti al suolo e a forma di legge.

3) Rapporto del 23 febbraio 1857 « nelle ricerche di Antichità che si eseguiscono in Roma Vecchia dall'Ispettore Gio. B. Guidi non si è rinvenuto tutt'ora nulla d'interessante ».

Il fascicolo 4884 (P. 550) dell'anno 1863, benchè l'elenco del contenuto ci faccia aspettare di più, ora non contiene che la carta 4062 « Paolo d'Ambrogi, Giuseppe Gagliardi ecc. (vi fu pure Pizzicaria) intraprendenti dell'escavazioni di già eseguite nella tenuta di Casal Rotondo, e Roma Vecchia, supplicano l'Eccellenza Vostra onde voglia accordare agli Oratori il permesso dell'introduzione in Roma degli oggetti d'Arte antichi rinvenuti in detti scavi ».

Così ove precisamente furono fatti gli scavi dell'anno 1862, nei quali il Kiessling vide trovato il bollo *C. I. L.* XV 876 a 3 (epoca adrianea) nel fondo di Roma Vecchia sull'Appia non possiamo fissa e con sicurezza.

Il 3 luglio 1865 fu concesso ad Alessandro Torlonia il permesso (*Arch. cit.* 1865 n. 4533 P. 553) di fare degli scavi nella tenuta di Roma Vecchia. Il principe nell'accusarne la ricevuta lo stesso giorno, dà avviso, che avrebbe pure fatto spurgare un sotterraneo dalle acque e dal fango che lo ingombrava, per la qual cosa gli erano state fatte molte premure, e che aveva già prevenuto in proposito il Comm. Visconti. Il Guidi visitò lo scavo il 17 dello stesso mese (ibid. n. 4962) e riferì così: « mi sono recato al quinto miglio dell'Antica Via Appia, ove il sig. Principe Torlonia... fa eseguire delle ricerche, prossime alli ruderi dei bagni dell'Imperatore Commodo. Mi fo un dovere pertanto far noto all'E. V. che l'impresa di tal scavazione, è di un tal sig. Testa già cognito, per l'antecedente scavo fatto nell'Anfiteatro Flavio. Le sue ricerche praticate per lo spazio di giorni otto sono state senza alcun risultato, ed ora, ripianati quei tasti, è terminata tale lavorazione ».

Il 20 novembre 1865 (Ibid. fasc. 4659 del 1866, P. 554) il Gagliardi riottenne il permesso di scavo a S. Maria Nuova, di proprietà dei Camaldolesi, a condizione di aprire lo scavo venti palmi lontano dal limite e proprietà del Governo segnata dalla maceria lungo la via Appia antica e da qualunque rudere soprastante al suolo. Fu in società con il conte Tyzkiewicz (v. sotto).

Il 24 abbiamo già una lettera dal Gagliardi, partecipante la scoperta di « una statua muliebre il giorno 23, con alcuni altri frammenti ed altro appartenenti a statue. Però la statua nuda è mancante del capo e di una mano; si spera per altro, che potendo proseguire con il permesso di questo Ministero (che ardentemente si implora) il cavo, verso la maceria della Antica Appia di rinvenire non solo ciò che manca della statua nuda, ma anche altre simili, giacchè si suppone rappresentare questa una delle Muse ». Il Guidi fece rapporto il giorno seguente, che « oltre vari frammenti di ottima scoltura, si è rinvenuta una statua muliebre al naturale, priva di testa e di una mano, con sopraveste di pelle; in qualche parte è corrosa dalla terra: ma sembrami una mediocre scoltura ».

Il 10 dicembre 1865 (P. 554). Il Gagliardi serive: « in questi giorni dopo il ritrovamento della statua, si sono trovati frammenti di vari sarcofagi e cinque testine ed un fregio in marmo di buono stile ed altri frammenti di scoltura. Si è scoperto un sepolcro a guisa colombario del tutto guastato, ma sopra del suddetto sepolcro si è scoperto un pavimento di Mosaico bianco e nero con una figura giacente sembrante uno scheletro, e sotto con l'iscrizione seguente in lettere grandi: ΓΝΩΘΙ CΑΥΤΟΝ.

Il dì seguente G. B. Guidi fece rapporto, che « in S. Maria Nuova... poco distante dalla macera della Via Appia si è rinvenuto un piccolo monumento sepolcrale in parte devastato, intatto però il pavimento di mosaico che lo ricopre, della grandezza di circa due metri. Esso rappresenta uno scheletro, e v'è sotto la seguente iscrizione: ΓΝΩΘΙ CΑΥΟΝ [sic] come ancora si sono rinvenuti frammenti di scoltura, e di urne ».

Il 2 gennaio del 1866 scrive il Gagliardi per avvisare il ritrovamento di molti frammenti di sarcofagi e varie iscrizioni... « e la mano della statua che già si è data notizia ».

Il 10 gennaio Gagliardi scrive « che ieri 9 corrente gennaio si è rinvenuta negli scavi che si eseguisce in Società del signor Conte Tyzkiewicz una statua di decorazione di palmi 5 $^1/_2$ acefala senza il braccio dritto e mancante della mano sinistra ». Il Guidi ne fa rapporto il medesimo giorno, descrivendola come « una statua alta palmi sei priva di testa e mani, di mediocre scultura, unitamente ad altri due torsi alquanto struciati (*sic*) ».

Il 17 il Gagliardi avverte che fino allora furono rinvenute « una statua rappresentante una Venere mancante dell'estremità, una colonna di marmo bigio lunga palmi 13 e di diametro 1 $^1/_2$ una base storiata ed un frammento di vaso pure figurato, non che altri frammenti di statue ed ornati ». Il 24 febbraio il Guidi riferisce, che si rinvenne una colonna di bigio lunga palmi 16.

Al 5 marzo i Camaldolesi domandano il permesso di introdurre gli oggetti rinvenuti per esser depositati presso di loro in un magazzino sul Monte Celio, ed il signor Bovet, archivista dell'Ambasciata di Francia ne fa pure domanda al Visconti, che con una lettera al ministro

l'appoggia, così che la licenza gli è concessa. Il 10 marzo domandano ed ottengono il permesso di introdurre la tegolozza trovata negli scavi.

Con lettera del principio di Gennaio il Conte Tyzkiewicz offre al Papa il Musaico e «i frammenti di scultura architettonici per essere incastrati nei piloni lungo la via Appia, avendo pagati al Gagliardi ed ai Camaldolesi la parte che a loro spettava».

Il Papa in un'udienza del 3 gennaio 1856 accetta. Il Grifi si recò sul luogo il 20 febbraio e ricevette in consegna i marmi, «che sono otto o nove pezzi di ornati architettonici di stile mediocre. Saranno subito messi in buon ordine entro le macerie dell'Appia, da cui discostano pochi passi, e se ne farà nota e descrizione, che verrà poi presentata a V. E». Il Papa il 7 Marzo decise, che il musaico rimanesse sul posto e fosse coperto da un'edicoletta, ma fu trasportato a Roma dipoi, e ora si trova nel Museo delle Terme, nel passaggio d'ingresso.

Il 9 maggio 1866 la Commissione esaminò la statua, le testine, le iscrizioni ed altri frammenti conservati nel magazzino a S. Gregorio al Celio per le quali si richiesero dai Camaldolesi e dal Bovet, cessionario dei dritti del Gagliardi la somma di scudi mille, e si decise il 7 giugno voler acquistare un'iscrizione sola — quale non sappiamo — lasciando liberi tutti gli altri marmi e sculture al Gagliardi. (Questa decisione gli fu partecipata il 12 luglio).

Il 26 maggio Gagliardi fece rapporto di aver trovato un «Erme in figura di donna mancante della punta del naso e di bello stile, 6 capitelli quadrati di bello stile e con intaglio; 2 mensole ben conservate di stile finissimo; un forcipe ornato dai lati e nel mezzo un genio con face in guisa di spegnerla, ben conservato, e l'iscrizione seguente ora in Villa Albani (*C. I. L.* VI, 28334):

D . M . S
M . VARIENI
PRIMIGENI
INFANTIS
DVLCISSIMI

Me lo assicura il Prof. Helbig stesso che furono questi gli scavi nei quali nel 1866 Helbig, Bormann e Schoene copiarono i molti bolli di mattoni registrati nel *C. I. L.* vol. XV come ritrovati nel fondo di Roma Vecchia sull'Appia (1).

È da notare, che la loro data non passa la fine del regno di Commodo (v. sotto, p. 67). Invece l'esatta provenienza del bollo 562. 14 (134 d. C.), un calco del quale il Dressel ricevette dallo Zdekauer, è incerta, e potrebbe essere stato trovato a Roma Vecchia di Frascati.

La demolizione di un muro di ingrandimento del casale di S. Maria Nuova produsse la scoperta di un'iscrizione sepolcrale e di molti frammenti di mattoni bollati — il tutto descritto

(1) *C. I. L.* XV, 293, 4 (123-138 d. C.); 319. 16 (123 d. C.); 484, a. 2 (123 d. C.); 549, c. 36 (123 d. C.) 563, g. 23, i, 35, k. 42, p. 53, *A*. 78 (123 d. C.); 706, 4 (134 d. C.) 713, 2 (età adrianea); 718, 6 (Marcaurelio) 759, 4 (Commodo) 780, a 7; 809, a. 3 (1º secolo); 828, 1 (età traiana od adrianea); 911, d. 14 (1º secolo); 1069, b. 13 (123-34 d. C.) 1146, a. 6 (Antonino Pio); 1244, a. 7 (1º secolo); 1262, 3 (2º secolo); 1539, 1 (2º secolo); 1899, *Ibid.* 1071, b. 5 (145 d. C.) viene notato come «in via Appia in Villa prope villam Quintiliorum».

dal Gatti nel *Bull. Com.* 1878,38 e segg. Essendo molto incerto se questi materiali provengono dalla villa, o non piuttosto dai sepolcri della via Appia, mi astengo dal ripeterne la descrizione (1).

Il professore Tomassetti gentilmente mi ha comunicato alcuni frammenti epigrafici da lui veduti alla villa dei Quintilii.

Ci volgiamo ora alla descrizione dei resti della villa come attualmente si presentano. Dando uno sguardo alla pianta generale (tavola I) la scala della quale deve ritenersi come approssimativa, vedremo che i ruderi antichi si dividono in cinque gruppi di fabbricati. Il primo (numeri 1-9) si trova nelle vicinanze della via Appia e del Casale di S. Maria Nuova, e va incluso nella tenuta che porta quest'ultimo nome. Tutto il rimanente forma una parte della già citata tenuta di Roma Vecchia. Il secondo gruppo (n. 10-13) comprende il grande giardino (?) rettangolare, che dalla via Appia si estende verso N. E., compreso l'emiciclo all'angolo S. di questo rettangolo, situato sulla via stessa.

Nel terzo gruppo (n. 14-22) vanno incluse le principali fabbriche della villa; nel quarto, (n. 23-34) un altro giardino (?) in forma di circo od ippodromo a S. E. di essi, e nel quinto, (numeri 35-38) il meno importante, un gruppo di piccole fabbriche che si vedono all'estremità N. della pianta. Ho creduto bene in questa pianta generale di indicare non solo gli edifizi esistenti sopra terra, ma anche i siti dove mi è parso sicuro dalle indicazioni visibili sul terreno che tali rimangono nascosti sotto di esso.

Chi guarda le piante del Canina vedrà assai di più che non nelle mie, ed avrei potuto indicare con tratti punteggiati i muri da lui indicati in nero come esistenti, lasciando fuori, s'intende, le sue ricostruzioni; ma io non ho creduto di farlo, perchè l'esperienza ha dimostrato già, che in quelle piante non si può avere soverchia fiducia.

Cito ad esempio la pianta della grande conserva d'acqua di forma circolare alla quale il Piranesi (*Antichità cit.* vol. II tav. VI) dà cinque anditi interni, ed il Canina sette, mentre ne ha sei.

È lecito sperare che un giorno o l'altro si venga a scavare questa ed alcune altre ville della Campagna Romana, non per trovare opere d'arte, molte delle quali sono state portate via dai miei connazionali di un secolo fa, che hanno frugato senza fare descrizioni nè piante degli edifizi ove hanno ricercato questi tesori, ma col precipuo intento di ricuperare la pianta nor-

(1) *C. I. L.* XV 332, 2; 408, c. 115; 482, b. 5; 549, c. 57; 563, b. 8, c. 14; 1069, b. 12. Troviamo anche registrato dal Manuzio nel Cod. Vat. 521, p. 327 un frammento del bollo *C. I. L.* XV; 515; a. 4 «a S. Maria Nuova in una pietra cotta di (da?) un frate»: ma non è punto sicuro se questa S. Maria nuova sia la nostra. Invece ivi 2002, fu copiato qui da *C. L.* Visconti, ma non come pare in situ.

male, se pianta normale ce n'è. Poichè è vero, ed ha fatto bene a rilevarlo il Rostowzew (*Jahrbuch des Instituts*, 1904, 119 e segg.) che, mentre « i ruderi esistenti di ville romane di lusso in Italia sono numerosissimi, molto poche ne sono state metodicamente studiate, ed in nessun caso ove tale investigazione metodica è stata cominciata, è stata anche compiuta », cosicchè egli si serve per lo studio soltanto della villa Hadriana e della Villa di Voconio Pollione, non citando nemmeno quella di Sette Bassi e quella dei Quintilii. Nè si può dargli torto di questa esclusione dal momento che delle ville romane, come anche degli acquedotti, abbiamo molto migliore conoscenza nelle provincie lontane che non nelle vicinanze di Roma stessa. Esprimo questo voto colla speranza che le autorità competenti coglieranno l'occasione del prossimo adempimento delle norme richieste dalla recente legge sulla bonifica della campagna Romana per istituire d'accordo coi proprietari delle ricerche nei luoghi più adatti; e mi permetto ricordar loro che quello che si può fare con poca spesa in terreno a pascolo è più difficile nel terreno coltivato, e che inoltre la riduzione a coltivazione danneggia moltissimo gli edifizi stessi, come in molte occasioni ho potuto constatare io stesso.

Fig. 1 — Conserva d'acqua (n. 1) vista dal lato S.

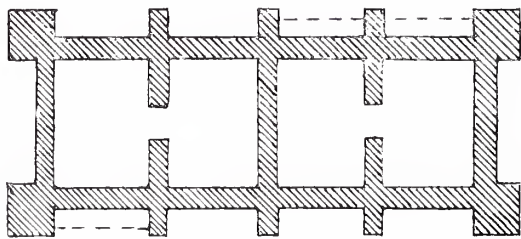



Fig. 2 — Pianta della conserva d'acqua n. 1.

Cominciamo ora col descrivere il primo gruppo (per i dettagli degli edifizi 1, 2, 8, 9, vedi anche figg. 2-5 (1). Il Canina (*Via Appia* tav. XXXII) ne riproduce abbastanza bene la forma generale, benchè sia poco probabile che

(1) La scala di queste piante è identica a quella delle tav. II-III: l'orientamento s'avvicina a quello della tav. I.

realmente abbia esistito quell'enorme numero di camerette piccole che egli ci dà attorno ad ogni peristilio.

Il primo edifizio è la grande conserva (1) sopra la quale sta ora il casale di S. Maria Nuova (fig. 1-2). Esso era, come pare, isolato, e la pianta del Canina non è quindi accurata. (Vedi la nostra tav. I). Migliore è quella del Piranesi, benchè nella sezione abbia aggiunto delle fondazioni fantastiche, e non abbia distinto l'antico dal medioevale *Antichità cit.* tom. III tavola III).

Questo edifizio consiste di un piano con quattro stan e: il muro divisorio centrale non ha aperture, mentre quello a N. E. ha una porta di comunicazione, con una finestra rettangolare sopra: ed è probabile che quello a S. O. sia lo stesso, ma non mi è stato possibile entrarvi. I contadini però mi hanno detto che vi era una porta, ma senza finestra sopra. Sopra la metà S. O. di questa conserva ci sono due stanze, alle quali dava accesso una scala in due parti sul lato N. O., indicata con tratteggio in pianta. Sono alte soltanto 2.40 m. sino all'imposta della volta a botte, che è di origine antica. Sopra queste si erge la torre medioevale, alla quale dava accesso una scala esterna segnata in pianta nel lato S. E. Sopra la metà N. E, della conserva, pare non vi siano state mai stanze superiori; sopra le stanze inferiori da questa parte non vi è che opera medioevale, e le stanze inferiori in compenso sono più alte di circa 1.80 di quelle della metà S. O.

La conserva è rinforzata con grandissimi speroni agli angoli, e con tre su ciascun lato, corrispondenti ai muri divisori interni. Non ho potuto stabilire nulla in relazione all'intercomunicazione fra i due piani dell'edifizio.

L'edifizio è intieramente rivestito di pezzi irregolari di mattoni, ben messi, la quale opera con altri pochi avanzi vicini alla Via Appia il Nibby, forse con buona ragione (v. sotto p. 68) attribuisce all'epoca di Adriano, considerando poi che la massima parte della villa, verso la via Appia Nuova, è da attribuirsi all'epoca degli Antonini, e mettendo l'opera mista in un periodo ancora più recente; ma nell'ultima opinione vedremo che non ha sempre ragione (*Analisi* III 727) (1). A S. E. troviamo i ruderi mal conservati di un'edifizio (2) (fig. 3) anch'esso in mattoni (2) con una sala quadrata, nella parete S. O. della quale vedesi una porta di poi riempita, larga m. 1.48. A questa si attaccano tre stanze: le due ad oriente hanno volte a botte, e l'estrema un'abside. A N. E. dell'abside c'era un'altra stanza, nella parete della quale si vede un incavo rettangolare largo

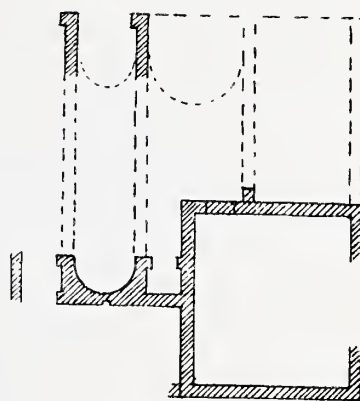



Fig. 3 — Pianta dell'edificio n. 2.

(1) Una misurazione diede una grossezza media di m. 0.036 per i mattoni, e m. 0.018 per gli strati di calce. Ho visto un solo ricorso di tegole in tutta l'altezza dell'edifizio.

(2) Mattoni grossi in media m. 0.039; strati di calce m. 0.016; ricorsi di tegole ad intervalli di m. 1.87.

m. 0.24 e profondo m. 0.17, che sarà stato aperto per un tubo di terra cotta di drenaggio. Ad E. N. E. stendesi un piano già occupato da un'edifizio (3) che come dice il Nibby, aveva un pavimento di mosaico, che era bianco e nero (1). A S. E. di questo è una depressione nel suolo, che corrisponde abbastanza bene al peristilio segnato dal Canina. Dobbiamo invece ritenere sbagliata, od almeno inesatta, l'indicazione di un gran peristilio lungo la via Appia a N. O. del gran sepolcro piramidale attribuito senz'ombra di ragione ai Metelli (5) poichè i fondamenti che abbiamo indicati col n. 4 ci vietano di supporre l'esistenza di un peristilio così grande.

Dall'altra parte del sepolcro invece, c'è un muro perimetrale (6), che è esattamente quello del Canina.

Il muro prospettante nella via Appia è fatto in parte di *opus quadratum* di tufo grosso una sola fila di blocchi cioè m. 0.60. I blocchi erano uniti da grandi grappe a coda di rondine. La parte S. O. è fatta di mattoni: al livello di una risega si vedono i fondamenti di pilastrini di m. 0.20 per lato, distanti l'uno dall'altro m. 1.35, 1 59 o 1.65 da S. E. a N. O.

Questo muro si conserva soltanto a fior di terra e lo scopo non è ben chiaro. I muri laterali invece sono di opera reticolata con legamenti laterizi, simile a quella del muro n. 8; quello a S. E. è molto meglio conservato. In questo si vede un'apertura larga non più di m. 1.50 sopra la quale c'è stato un frontone.

Al N. E. del n. 6 vediamo una piccola depressione nel suolo, ove è lecito supporre che non vi fossero stati edifizi: poi il livello del suolo s'innalza di nuovo al punto in cui (7) vediamo a livello della terra traccie di un edifizio, benchè non abbia la disposizione dei Bagni disegnati dal Canina. Della parte 8 rimane il muro N O. ancora in piedi, rivestito di opera reticolata di tufo, con legamenti laterizi sul lato S. E. mentre il lato N. O. fu appoggiato ad un altro muro. È curioso osservare che il muro stesso è assai più grosso in alto (circa m. 1.20) che al livello della terra (m. 0.76) (fig. 4).

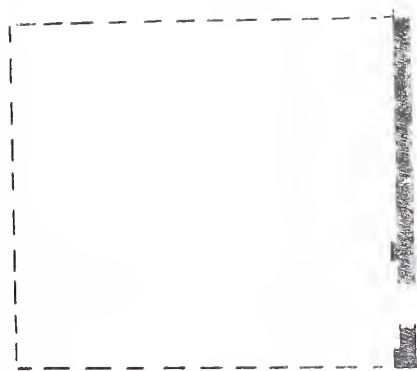



Fig. 4 — Pianta dell'edificio n. 8.

L'opera di mattoni è buona, essendo i mattoni grossi in media m. 0.04 e gli strati di calce m. 0.016, misura quasi identica a quella dei numeri 1, 2, e 3. La data deve essere press'a poco dell'epoca Adrianea, come credette il Nibby, certamente non anteriore. poichè un mattone triangolare grosso 4 cm. (essendo la metà diagonale di un mattone di 20 cm. per lato) che trovai a piè del muro n. 8 porta il bollo *C. I. L.* XV, 563 A dell'anno 123 d. C. (vi rimase soltanto *Pa.....* e *M. Vinic...*).

(1) Forse era quello trovato nel 1838 (sopra, p. 61) Il pozzo che quivi esiste mi è parso moderno, benchè sia segnato come cisterna antica sulla pianta di Angelini e Fea.

Al n. 9 è la grande conserva d'acqua, della quale diamo una pianta più dettagliata nella fig. 5. perchè, come abbiamo già accennato, le piante precedenti mostrano una strana negligenza. Essa è tutta costruita di opera a sacco a scaglie di selce, e consta di sei camere, originariamente accessibili l'una dall'altra. Restano ora inaccessibili l'ultima camera a N. O. e la penultima a S. E. sebbene vi si possa guardare dentro dal disopra, e vedere che c'è stato un rinforzo interno posteriore all' estremità S. O., mentre le aperture nei muri intermediari non sono visibili se non nel muro ultimo a S. E. in quello di mezzo, ed in quello prossimo a N. O. di esso. Il diametro totale è di 29 metri, pari a 100 piedi romani.

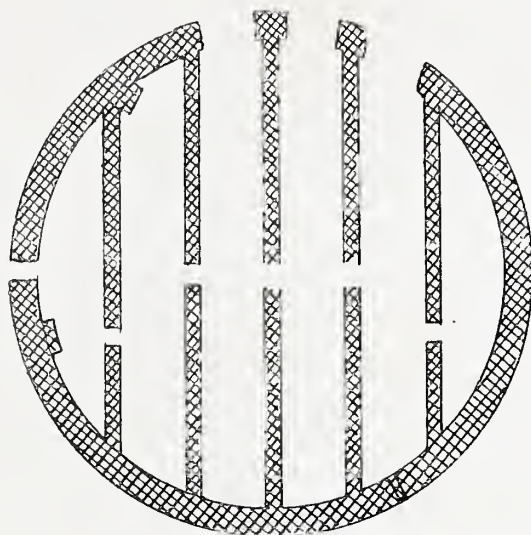
Fig. 5 — Pianta della conserva d'acqua n. 9.

Nell'estremità N. E. della penultima camera a N. O. è praticato un foro di 20 cm. di diametro nel muro esterno.

Il miglior concetto che se ne possa fare viene dal disegno del Labruzzi (II 15).

Ci volgiamo ora al secondo gruppo (n. 10-13 veda p. 65 e la tav. II).

Col n. 10 ho contrassegnato un gruppo di edifizi lungo la Via Appia di carattere abbastanza incerto. I primi sono di carattere sepolcrale; stanno accanto ad uno dei tumuli attribuiti agli Orazii, e consistono di alcuni colombari abbastanza bene conservati, ma che non ci riguardano ora. Più oltre invece troviamo una fila di camere costruite per lo più di opera cattiva di pezzetti di tufo o di mattoni, ma in piccola parte anche di reticolato, cioè sulla parte S. E. del muro *b*, che fu raccommodato poi sulla parte N. O. con scaglie di selce.

I muri sono conservati a poca altezza. Nel punto *a*, si vede una soglia di tufo larga 1.35 metri e sul prospetto alcuni piccoli speroni, o cippi, blocchi pure di tufo, la parte superiore dei quali è distrutta. All'estremità N. O. nel punto *c* il muro posteriore è stato coperto (1) da un muro di cinta medioevale, che più in là invece si distacca, e va più verso E. Quale sia stato lo scopo di queste camere non posso immaginare. E' difficile credere che abbiano un carattere sepolcrale; e per la povertà della loro costruzione non sono indotto a considerarle come una parte del prospetto della Villa. Supporrei invece che servissero come taberne. Debbo avvertire che la pianta del Canina, (cf. anche tav. XXXII ove la dà in scala più grande) è in questo punto assolutamente erronea, non avendo potuto rintracciare nè il tempio di Ercole,

(1) Fa eccezione il punto *c* ove l'opera mista ancora si conserva sotto per poca altezza ed il punto *d* ove non c'era mai, ed ove forse, essendovi due basi di travertino, sui quali si ergevano dei pilastri di mattoni, si può congetturare un ingresso alla villa.

nè il vestibolo da lui rappresentati. (Credo invece che si poteva accedere alla villa per un passaggio che si apre al punto *d*, fra due basi di travertino tuttora al posto).

Anzi, come si rileva dal suo testo, (*Via Appia*, p. 137) l'esistenza di questo tempio è immaginata piuttosto che provata dalla scoperta negli scavi nel 1851 di alcune colonne di cipollino e di un torso di Ercole: furono pure trovate ivi una figura di Melpomene con frammenti di altre statue di Muse che non saprei dove siano ora.

Fig. 6 — Veduta dell'emiciclo n. 11 fatta dal Labruzzi.

Certo è, dal modo dell'attaccamento del muro, che queste costruzioni sono posteriori di data al grande emiciclo n. 11, al quale ora conviene rivolgere la nostra attenzione.

Labruzzi (II 13) ne dà una buona veduta riprodotta nella nostra fig. 6: per quella inserita nell'opuscolo del Iacobini, vedi sopra p. 52.

Diamo pure una veduta fotografica, (fig. 7) presa dal S. O. dal lato opposto della Via Appia, nascosta questa dalla maceria, per servire di confronto. In esso si distinguono nettamente oltre le aggiunte medioevali, due periodi di costruzione, il primo di opera a scaglie di selce, il secondo di opera mista.

Al primo periodo, come si rileva pure dal diverso tratteggio sulla pianta, appartiene pure il lungo muro che limita il giardino n. (13) sul lato S. E. Il modo di costruzione è

lo stesso, e caratteristiche pure sono le nicchie rettangolari ricavate sì nella parte rettilinea che nella parte curva.

Lungo tutto il muro corre lo speco di un acquedotto, prolungato dall'acquedotto maestro della villa (v. sotto, p. 86). È largo al fondo m. 0.33. Dalla conserva n. 12 viene un altro speco che dal punto ove arriva al muro corre sotto il primo: esso è alto m. 0.40 e largo m 0.33 al fondo, e coperto da tegole messe in piano (fig. 8). Sotto gli spechi il muro è costruito di scaglie di selce per l'altezza di m. 1.80, e poi di opera a sacco rivestita di tufo. Questi spechi erano contemporaneamenti in uso, poichè si trovano in tutta la parte conservata del muro dell'emiciclo verso la strada: ed è probabile che abbiano seguito tutto il muro N. O. del giardino-ippodromo originale

Fig. 7 — Fotografia dell'emiciclo n. 11.

La diversione ad archi che porta il secondo speco dalla conse va n. 12 è costruita d'opera mista. La conserva stessa è fatta di opera laterizia, con speroni di opera reticolata, con legamenti laterizi oppure con quadrelli di ufo agli angoli. Gli speroni sono semplicemente aggiunti, e non innestati nei muri. L'opera laterizia è quindi anterio e, ed è di qualità identica a quella degli edifizi de' primo gruppo (n. 1-9) con mattoni grossi in media n. 0.04, e strati di calce grossi m. 0.18.

La conserva è a due aule, con volte a botte e coll'intonaco ben conservato, divise da sette piloni. È alta m. 2.40 sino alla sommità della volta. Nella parte N. O. un buco di m. 1 per lato va giù nelle sostruzioni, ma è sempre pieno d'acqua. All'estremità N. E. c'è l' apertura per il passaggio dell'acqua larga m. 0.30, alta m 0. 50. Poi c'è una cameretta, anch'essa a due piani, che deve essere stato il posto ove fu regolato il passaggio dell'acqua dalla conserva all'acquedotto arcuato (v. sopra). Il piano inferiore di questa camera ha una porta d'ingresso sul lato N. E. ed una volta a crociera; nel muro S. E. del piano superiore vi è una finestrina, m. 0.66 sopra il livello del pavimento, larga m. 0,36 e alta m. 1.30. Il Labruzzi (II, 14) dà una veduta di questa conserva, presa dal lato della strada.

Così al primo periodo pare vi sia stato un giardino in forma di stadio od ippodromo, precisamente come quello del Palatino ed altri (vedi Marx in *Jahrbuch des Instituts* X (1895), 129 e segg.) e quello della villa di Plinio a Laurento (Winnefeld *ibid.* VI (1891) 204 e segg.), e possiamo riconoscere la provvisione per le fontane delle quali ci parla Plinio nella sua descrizione (*Epist.* V 6 § 40: *per totum hippodromum inducti fistulis strepunt rivi et qua manus duxit, sequuntur: his nunc illa viridia, nunc haec, interdum simul omnia lavantur* (1). È chiaro infatti dalla sua corrispondenza, come rileva il Marx (p. 135), che al tempo suo il nome *hippodromus* per un giardino di questa forma era già in uso comune.

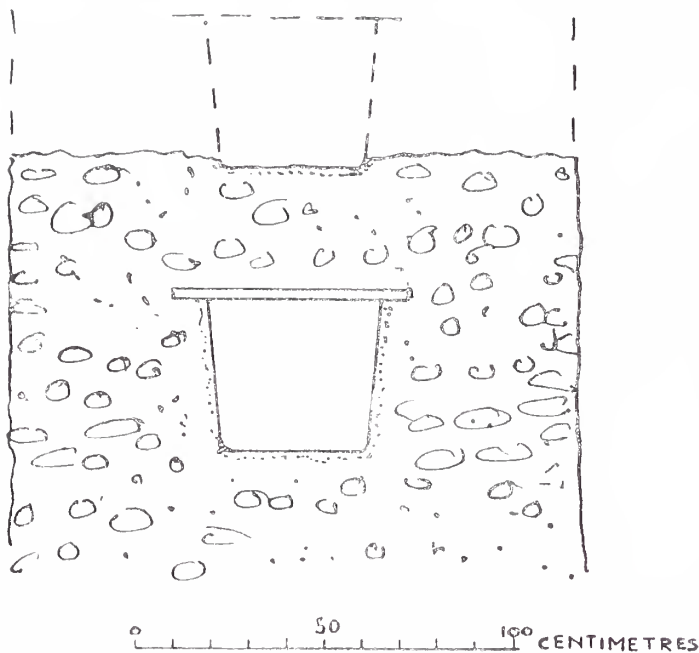



Fig. 8 — Sezione degli specchi nel muro S. E. del giardino n. 13.

Che fu chiusa poi la parte absidale verso la Via Appia, è chiaro dal fatto che l'ingresso, ornato da due colonne e due pilastri, taglia in mezzo gli spechi già menzionati, che sono infatti bloccati dai pilastri.

Allora avvenne una grande trasformazione. Il muro N. O. del giardino fu demolito, ed il giardino stesso di molto ingrandito, con inclusione di uno spazio di 107.80 metri di larghezza più di due volte più largo dell'ippodromo originale, mentre la lunghezza originale di circa 300 metri rimase la stessa. Davanti al muro S. E. rimasto in piedi, ne fu aggiunto un altro nuovo formando così un corridoio: ed ai due angoli S. e O. del giardino furono costruite due camere rotonde del diametro di 12.50 metri, con apertura verso di esso, come piccoli ninfei o padiglioni (2).

Se tali siano esistiti agli angoli E. e N. non possiamo sapere: certo è che non ne esistono traccie. Tutte queste costruzioni sono di opera mista (3): della stessa pure è lo stipite a N. O.

(1) Non è da contare fra gli esempi di ippodromi il cosidetto stadio della villa di Settebassi: vedi *Papers of the British School*, IV 106; Rivoira *Origini dell'Architet. Lombarda*, II. 236.

(2) Forse fra questi c'era un colonnato, essendovisi trovate alcune colonne di marmo. Due frammenti di colonne di bigio e di bianco, hanno il diametro di 0.50 m. un'altra di bigio quello di 0.60 m.: mentre presso la strada ne giace una intiera di cipollino lunga m. 4.18 del diametro superiore di 0.48 m. ed inferiore di 0.53.

(3) Lungo il muro, a N. O. del giardino, trovai i bolli di mattoni *C. I. L.* XV, 367 (periodo di Marc'Aurelio) 1121 a (secolo I°) che sono già stati usati altrove, come dalle date si vede.

(l'altro è quasi intieramente moderno) di una porta nel mezzo dello spazio (vedi tav. II) vicino ai ruderi di una casetta moderna. Degli edifizi, che dividono la parte anteriore dall'atrio designati dal Canina non c'è traccia: soltanto dov'egli segna un'aula di forma basilicale a N. O. c'è l'indizio di qualche edifizio quadrato.

L'Holtzinger in un suo articolo sopra la basilica privata romana (*die römische Privatbasilika* nel *Repertorium für Kunstwissenschaft* (v (1882), p. 284, e n. 5) accenna a questa basilica come un caso ove l'abside si apre nella larghezza intiera della navata centrale, ma poi

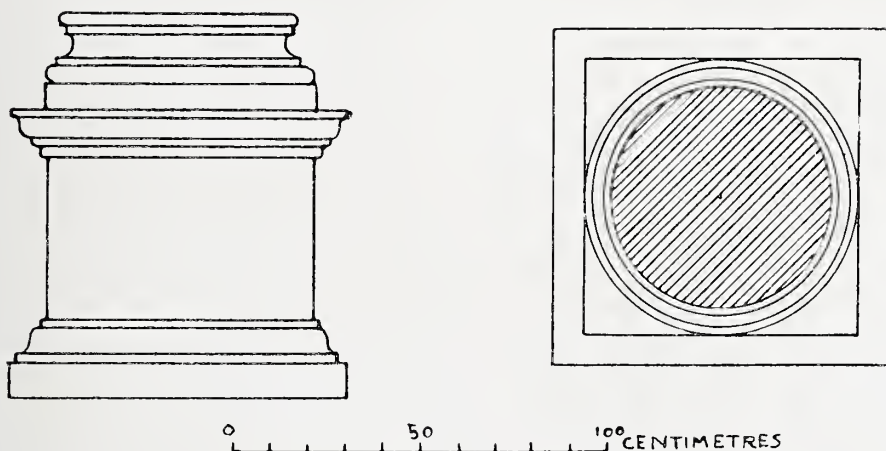



Fig. 9 — Base di colonna posta all'ingresso del cortile n. 11.

soggiunge in nota un dubbio, se tutta la ricostruzione della pianta della villa non sia una fantasia, poichè sul luogo non c'è più traccia di quest'edifizio.

La parte absidale prospicente sulla via Appia subì una modificazione radicale, essendosi inserito ad essa un magnifico prospetto con una grande nicchia centrale e con ingresso dalla strada.

Quest'ultima ha sui lati due pilastri rivestiti di opera laterizia buonissima (1), di carattere simile a quella dei sepolcri della via stessa.

Lo spazio fra questi pilastri, largo 9 metri, fu suddiviso da due colonne su basamenti alti m. 1.10 compresavi la base della colonna che forma un sol pezzo col basamento, dei quali uno solo rimane al posto: fu disegnato dal Canina tav cit. fig. 1 ed è dato anche nella nostra fig. 9.

Le colonne che vi stavano sopra, alte circa 4 m., 0.66 m. in diametro alla base inferiore, e 0.54 m. a quella superiore, giacciono tutt'ora lì al posto, avendo servito come fondazione

(1) I mattoni sono grossi 27 mm. gli strati di calce soltanto 5 mm.

ad un muro medioevale (1) che ha chiuso quasi del tutto l'ingresso, lasciando una porta sola. Appena entrati ci troviamo (vedi fig. 10) in un cortile lastricato di grandi blocchi di peperino del quale soltanto la parte centrale è libera dalle macerie, e che originariamente fu pavimentato a musaico bianco come si vede al punto *e*. Ivi siamo davanti ad una facciata gran-

Fig. 10 — Cortile n. 11 visto dall' ingresso.

diosa a due piani costruita intieramente di opera mista. La grande nicchia centrale, del diametro di metri 11.7 aveva, come si vede chiaramente dalla fig. 10, una mezza cupola.

Il piano inferiore conteneva un bacino di fontana con piano di *opus signinum*, praticatovi dopo, poichè il muro anteriore che lo chiude è in mattoni, e si vedono ancora dietro alle sue estremità le lastre di marmo del plinto della nicchia.

(1) In questo muro si vede il frammento di un'iscrizione marmorea:

///DHOR////

oppure ///RLIOR///

L'acqua entrava per un'apertura arcuata nel muro di fondo; quella che avanzava, per mezzo di un'apertura larga m. 0.21 nella parte anteriore del bacino si riversava nel canale di blocchi di marmo che vi sta davanti.

Il piano superiore è abbellito da cinque nicchie a fondo absidale: quella intermedia a sinistra di chi guarda è stata rotta in tempo più recente. Un cornicione che probabilmente appartiene alla grande nicchia si vede disegnato nella nostra fig. 11.

Ai due lati, che ora in seguito alla rovina dell'estremità N. O. paiono diseguali, mentre non o sono, si vede un'altra grande nicchia curvilinea in alto, ed una simile sotto è nascosta dalla strada dal muro curvilineo già esistente. Il resto del piano inferiore consiste di basse

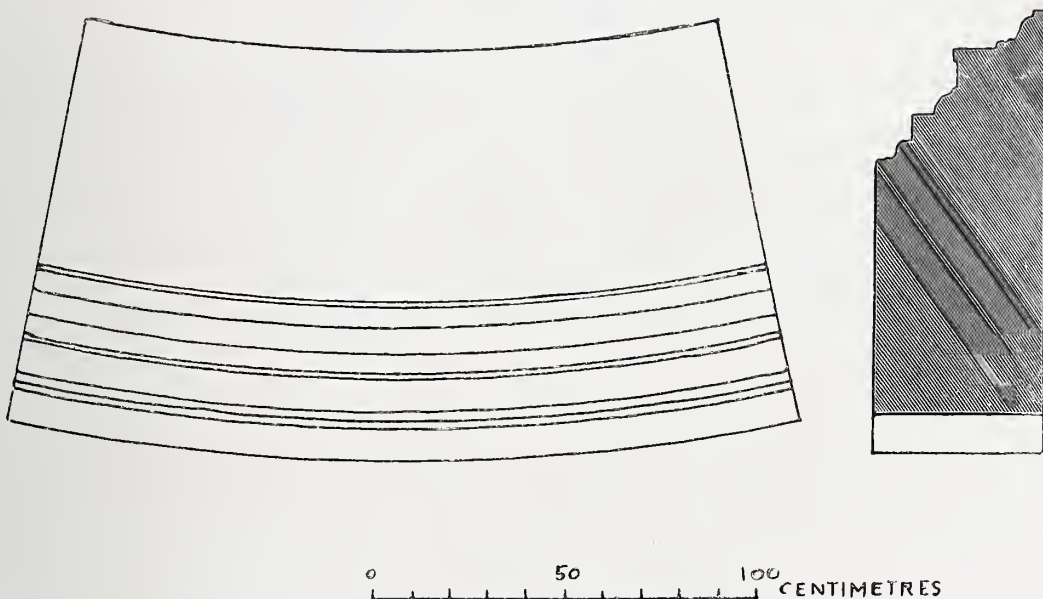



Fig. 11 — Cornicione della gran nicchia: pianta e sezione.

camere a volta che servirono come sostruzioni. La camera più grande, di forma irregolare, ricavata indietro all'abside principale, non fu apparentemente accessibile che dalla parte N. E.: quel a S. E. servì di passaggio, avendo una porta nel lato S. O. ed un'altra per entrare nel padiglione rotondo all'angolo S. del giardino, e quella a N. O., distrutta, doveva avere la stessa disposizione.

Le camere del piano superiore seguono più o meno le linee di quelle sottostanti. Davanti a quelle ultime furono due colonne per lato; i blocchi che ne sostenevano le basi ancora si vedono al posto e la cornice che doveva correre sopra queste colonne è disegnata dal Canina (fig. 5) e nella nostra fig. 12.

Questo ninfeo non deve aver formato l'ingresso della villa, poichè i due passaggi laterali sarebbero stati troppo meschini per questo scopo. Bisogna piuttosto supporre o che l ingresso

si trovasse più a N. O. al punto *d* ove sono due basi di travertino al posto, oppure che passasse vicino al casale di S. Maria Nuova, e di lì andasse verso E. alle fabbriche principali della villa. In tal modo il grande giardino sarebbe rimasto chiuso, come se fosse stato assai più lontano dal traffico della *Regina viarum*.

Nei tempi di mezzo il grande emiciclo venne trasformato in castello: a quest'epoca appartiene come abbiamo già detto il muro che quasi chiude l'ingresso dalla via Appia, la linea di pilastri con archi relativi che sostenne un porticato lungo la fronte della grande abside, non che varie aggiunte e rialzamenti delle costruzioni a lato di essa. Si può anche notare il frammento di una transenna di marmo murato nel lato S E. ed un forno ed un pozzo praticati nel padiglione S. E. del giardino. Qui giace il frammento di un'iscrizione monumentale

con lettere alte circa m. 0.30. Di questo castello non abbiamo, per quanto pare, memorie medioevali, almeno non ne cita il Tomassetti

Ci volgiamo ora al terzo gruppo degli edifizi della villa, all'estremità N. E. del grande giardino, che ne comprende la parte più importante. Vengono dati in forma più dettagliata i numeri 14-22 nella tav. III: ed il piano inferiore dei medesimi nella tav. IV.

0 50 100 CENTIMETRES

Fig. 12 — Cornice sopra le colonne isolate.

Il primo edifizio che s'incontra è la grande aula (14) della quale ci danno vedute Labruzzi (fig. II, 17, 18 fuori e dentro) Rossini (tav. XX) e Canina. La fotografia (fig. 13) ne dà una veduta dall'O.

Consta di un aula principale di metri 13.50 per 11.60, con grandi finestroni arcuati nella parte superiore su tutti i lati, salvo quello S. E. e con alcune camere dipendenti su tutti i lati ma molto più basse. A spiegare chiaramente lo sviluppo si richiederebbe un apparato di disegni e sopratutto di ricostruzioni più ricco che non possa presentare questo articolo.

Ma d'altronde, bisognerebbe fare esplorazioni nel sottosuolo per raggiungere il piano antico perchè l'indagine potesse riuscire completa e definitiva; e preferisco indicarne l'opportunità ai miei colleghi italiani piuttostochè affrontarla io stesso col timore di non poter eseguire un lavoro soddisfacente ed esauriente.

Esaminando però la pianta che ne diamo, si vedrà che la costruzione dei muri appartiene a diversi stili e diverse epoche. Contrariamente a quello che aveva esposto in un'adunanza solenne della Scuola Britannica nel gennaio di quest anno, credo ora, dopo un'esame più accurato, che siano da attribuire al primo periodo dell'edifizio i soli muri di quadrelli di tufo a legamenti laterizi nei lati **lunghi**, ai quali, parmi, pure si colleghino i piccoli frammenti di opera reticolata, anch' essi con legamenti laterizi che si vedono alle due estremità del muro N. O. I quadrelli sono molto irregolari, ma misurano incirca da m. 0.18 a m. 0.24 di lunghezza e m. 0.06 di altezza. L'opera a mattoni dei legamenti non è tanto buona, la media della grossezza essendo di 0.029 m. per i mattoni e 0.024 m. per i filari di calce nei legamenti dei quadrelli di tufo, e di m. 0.028 e m. 0.021 rispettivamente nei legamenti dell'opera reticolata. È da osservare che vicino all'estremità S. O. del muro N. O. nel punto *c* c'era una porta o finestra con arco piano sopra. Rovinò poi l'edifizio originale, del

Fig. 13 — Aula n. 14 vista dall'O.

Fig. 14 — Aula n. 14 vista dal S.

quale non ci rimangono che questi frammenti; e fu ricostruito nella parte superiore, coll'aggiunta di quattro grandi piloni per sostenere una volta a crociera negli angoli in cui, e di stanze sussidiarie su tutti i quattro lati (1).

Così nella fig. 13 si vede, che sul lato N. O. i piloni che all'altezza della pianta sono ancora distinti dalla muratura a quadrelli di tufo e mattoni che gli preesisteva, sopra l'altezza

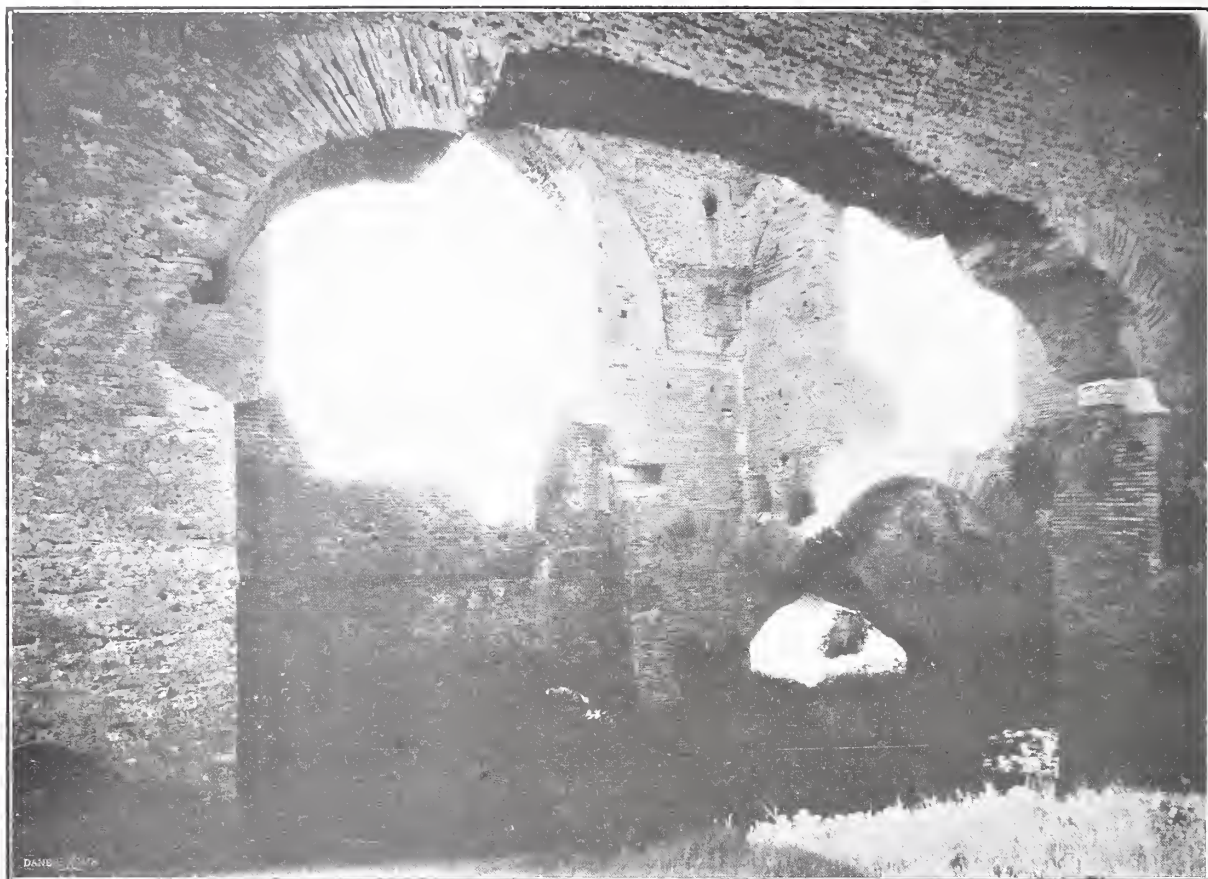



Fig. 15 — Dettaglio dell'interno dell'aula n. 14 (dal lato S. E.)

delle piccole nicchie arcuate già sono uniti con esso, cosicchè al grand'arco sopra è tutta una grossezza. Sembrerebbe poi dallo studio di questo lato che l'arco fosse inserito nel muro già preesistente, poichè il piedritto a destra di chi guarda è un poco in avanti della linea perpendicolare del muro, e non si innesta in esso nello stesso modo sopra ciascuno dei due lati.

(1) L'opera laterizia di questi piloni è molto ineguale: i mattoni hanno una larghezza media di 0.031 m. e gli strati di calce di 0.015 m. ma variano questi ultimi da 0.011 m. a 0.022 m. L'opera laterizia invece del muro aggiunto N. O. (*a-c*) è un poco migliore — mattoni 0.031, calce 0.02, benchè questo muro debba essere o contemporaneo, o posteriore ai piloni.

Sul lato S. E., invece, ove l'arco grande nella parte superiore del muro non c'era, il muro a quadrelli di tufo e mattoni fu, apparentemente, molto meglio conservato, cosicchè si appoggiò ad esso il muro retto dai piloni. Più tardi cadde il muro esterno, e rimase visibile la faccia di quello interno, come si vede nelle figg. 14, 15. Fra i piloni sui lati lunghi erano tre nicchie arcuate da ciascuna parte, che non ho affatto segnate in pianta, essendo impossibile di sapere la grandezza precisa dei pilastri sopra i quali poggiavano gli archi, nè la larghezza delle nicchie, che erano rettangolari. All'imposta dell'arco delle nicchie vi fu una cornice, il cui profilo è dimostrato dalla fig. 16. Vi accennano Angelini e Fea (pag. 28). Anche negli altri muri allo stesso livello si vedono degli attacchi per modiglioni di marmo.

All'imposta poi degli archi dei finestroni c'è una cornice in mattoni.

Volgiamoci ora alla descrizione delle stanze che circondavano l'aula grande da tutte le quattro parti Al S. O. deve essere stato l'ingresso principale. Qui troviamo una camera con una porta *c* nel mezzo dell'abside e con volta a botte rivestita di mattoni quadrati di m. 0.185 per lato, con bolli circolari del diametro di 0.025; da ciascun lato è una stanza con volta a crociera. Che nel muro di fondo di ciascuna di queste ultime vi fosse una porta che dava nella sala principale, pare probabile, osservandosi il nascimento di un arco in quello a N. O. ma quasi a fior di terra. Al livello al quale fu presa la pianta invece c'è il muro sodo, cosicchè non è possibile indicare queste porte. I muri di fuori sono ornati con una cornice di mattoni. Più a S. E. ancora c'è uno spazio molto stretto con volta a botte; il muro N. O. è stato aggiunto dopo, e fu, credo, un sottoscala per la scala che andava su; più a S. E. ancora un'altra stanza per la maggior parte distrutta forse con volta a botte anch'essa, ma più grande. Come abbiamo detto, queste camere sono assai più basse dall'aula grande; anzi il pavimento di cemento sopra di esse è sul livello ove principiano i grandi finestroni di questa. Questo pavimento dovette appartenere ad una terrazza, vedendosi all'angolo O della parte di essa sopra la sala absidata una base di pilastro in mattoni che misura m. 0.96 per m. 0.85.

Fig. 16 — Cornice d'imposta degli archi dell'aula n 14.

Sul lato S. E. in seguito alla caduta del muro esterno dell'aula grande, l'altezza del terreno è molto più grande, e sopra terra poco si è conservato: ma verso l'estremità N. E. vi è il principio di un muro laterale partendo dal muro del primo periodo (nella costruzione del quale si osservano molti pezzi di tegole di tetto) ed una nicchia bloccata, larga m. 1.59 in *d*. Qui giace un torso di statua maschile di marmo bianco in parte panneggiata.

Sul lato N. E. la disposizione era la stessa che su quello opposto, cioè una stanza d'ingresso con due laterali, delle quali però quella a S. E. ebbe certamente comunicazione coll'aula grande, e forse anche con quella a N. O. Sono tutte a volta a crociera, e sopra di esse vi erano altre stanze; il piano di quella di mezzo è al livello del finestrone grande mentre l'altre sono

più basse. Da ciascuna parte di questo finestrone vi era un'apertura arcuata, più tardi riempita.

Nella parte anteriore della camera laterale c'è un'arco molto più basso, e si vede pure nel muro di fondo una porta bloccata, larga m. 1.15. Si potrebbe pensare che questo arco servisse per le scale che conducevano sulla terrazza, se il pavimento sopra di esso non fosse perfettamente piano. Su' lato N. O. poi c'erano tre stanze con volta a crociera; quella a N. E. è molto più alta delle altre, ed il muro S. O. è andato molto in su sino all'imposta dell'arco.

Nel punto *a* si vede attaccato all'opera reticolata un rinforzo di opera di mattoni dello spessore di soli m 0.15 Nel muro di fondo di quello di mezzo (*b*) c'erano, pare, due nicchie: La stanza a S. O. (*c*) aveva una porta (ora non si vede che l'arco a fior di terra) che attraversava i tre muri, compresovi il pilone interno, che compongono l'edifizio a questo punto, a livello molto più basso della porta originaria v. sopra p. 77).

Fig. 17 — Le aule 14 e 16 viste dal S. O.

Verso N. O. vicino a questa sala furono trovati i condotti di piombo ricordati di sopra negli scavi del 828 e nella sala stessa il torso di una statua di ninfa giacente, appartenente alla nicchia di fondo, (la quale aveva un panneggiamento di materia più preziosa) tutta la decorazione architettonica interna di marmo, i capitelli delle colonne, parte di ordine corinzio, parte di ordine composito.., due statue panneggiate di bigio morato rappresentanti Baccanti, ed un bel piedistallo scolpito a bassorilievo, anche esso di soggetto bacchico (Nibby *Analisi*, III, 731 v. sopra, p. 58).

Il Rossini (1839) ci mostra per terra tre di questi capitelli compositi, pezzi di colonne scanellate ed un'altro pezzo di cornice simile a quello che ho descritto come al posto: ma questo pezzo per terra già ce lo mostra il Labruzzi. Poi esistono assai vicine le sostruzioni sotterranee di un edifizio del quale sopra terra ora non si vede più traccia.

Queste sostruzioni (15) sono indicate nella tav. III mentre la pianta intera sta nella tav. IV che dà il piano inferiore di tutta questa parte della villa. È chiaro che il Canina

non le aveva vedute. Furono forse scavate nel 1828; vedi Nibby, op. cit. p. 732; « fra questo magnifico ninfeo e la gran sala per bagnarsi fu in quell'anno medesimo scavato tutto il suolo; i fabbricati furono rinvenuti non solo intatti, ma nell'ultimo strato coperti delle lastre dei marmi nobili, che ne rivestivano le pareti, e tutti si riconobbero aver servito di stufe e di bagni, sendosi rinvenuti i pavimenti retti da pilastrini, ed intorno alle pareti i tubi di terra cotta per propagare il calore ». Sono costruite a volta e rivestite di mattoni grossi in media

Fig. 18 — Veduta del Labruzzi dell'esterno dell'aula n. 10 (lato S. O.)

m. 0.03 collo strato di calce di m. 0.22 e le bocche che vanno verso il bagno 16 possono benissimo essere quelle dei caloriferi.

Al N. E. di queste sostruzioni c'è un'altra aula (n. 16 fig. 17) grande ancor più del n. 14 (18.20 per 13.10) alla quale sono attaccate delle stanze basse come al n. 14 vicino all'angolo S. ma che per il resto sta libero, poichè il muro esterno segnato in pianta sul lato N. E. altro non è che un rinforzo dei fondamenti, trovandosi qui un' abbassamento nel livello del terreno.

Dall'esistenza di una grande vasca dentro, che ne copre quasi tutta la superficie, è facile dedurre che questa dev'essere stata una sala da bagno, probabilmente un *tepidarium*, giacchè

furono rinvenuti i tubi rettangolari per il riscaldamento nei muri, che sono ancora visibili. (v. Angelini e Fea, op. cit. p 28 e Nibby, III, 732) Dalla descrizione può sembrare, che gli ipocausti fossero disgiunti dall'edifizio e furono quindi al n. 15. I gradini rivestiti di marmo, nota il Nibby, furono trovati intatti nell'anno 1829, ma furono poi distrutti. Le finestre sono a due piani, quelli del primo essendo piuttosto alte e strette. Gran parte del muro S. O. è caduto, ma la sua disposizione originaria per ventura ci è conservata da due disegni del

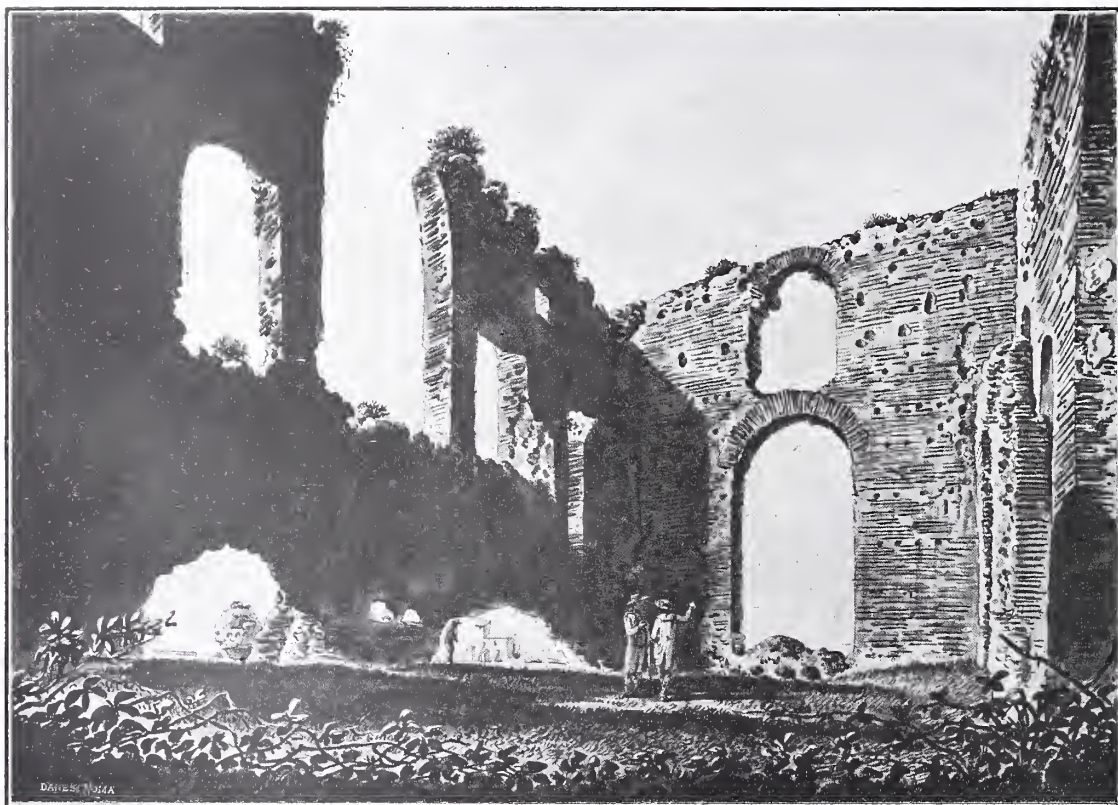



Fig. 19 — Veduta del Labruzzi dell'interno dell'aula n. 16 (verso O)

Labruzzi nella già citata raccolta (II, 19, 20) che sono qui pubblicati (figg. 18-19). La veduta del Rossini di questa sala e di quella n. 14 presa dalla parte N. O. (tav. 20) rappresentano anch'esse questa sala prima della caduta del muro S. O.

Dalla veduta del Labruzzi si vede che v'erano una grande finestra nel mezzo del muro e due più piccole laterali: e poi proprio in alto due ancora più piccole, una per ogni lato. Si vede pure che a N. O. del punto *d* ci furono altre due stanze con volta a botte, al basso livello.

Anche in questa sala si vede che c'è stata molta ricostruzione, specialmente sul lato S. O. Qui si vedono verso il S. E. parecchie aperture ora chiuse (fig. 20) che sono in verità nicchie dell'interno dell'edifizio, delle quali è ora rovinata la parete di fondo, essendo poi bloccate

nell' interno dallo sperone angolare. La parete di fondo poi era ancora più antica, come dimostrano i resti di stucco nella parte tuttora conservata. Così delle tre parti che formano il lato S. E. del muro S. O. è più antica quella esterna, che fu parete di fondo della camera *a* (al punto *d* ne è conservata la cornice in mattoni) poi quella di mezzo con le nicchie, una delle quali si vede in pianta al punto *b* (questa potè anche essere esistita nel primo periodo), finalmente lo sperone angolare interno. Nel resto dell'edifizio queste ricostruzioni non si possono verificare: cosicchè pare, come nel caso dell'aula 14, che ci fosse nei primi periodi molto di meno che non ci sia ora. Il carattere della muratura in tutti i tre periodi è quasi identico essendo nei due primi i mattoni grossi circa 0.03 m. con strati di calce di 0.02 m. e nel terzo 0.035 m. con strati di calce di 0.16 m. I mattoni hanno piccoli bolli circolari. Sul lato S. E. al punto *c* ci fu un'abside con semicupola.

Fig. 20 — Dettaglio del lato S. O. dell'aula 16.

Gli speroni agli angoli interni sono innestati nel muro, (salvo sul lato O) da un punto 2.30 m. sopra il gradino più alto sino alla sommità delle finestre, essendo separati sopra e sotto questa altezza. I muri di sostegno lungo il lato N. E. sono semplicemente i fondamenti più bassi, per reggere i veri fondamenti sul cominciare del forte declivio.

Di qui si scende all'edifizio (17), una grande rotonda del diametro interno di 36 metri, la quale (1) doveva essere aperta all'aria. Il Canina la credette un bagno; dei muri interni che egli ha disegnati ora se ne vede uno solo dove un buco recente l'ha esposto. E' di opera laterizia mentre il resto dell'edifizio è di opera mista. La parte conservata del muro perimetrale dimostra di aver avuto delle porte arcuate ad intervalli frequenti, alcune delle

(1) Fra questo edifizio e gli ipocausti n. 15 furono trovate nell'anno 1828, due colonne di cipollino del diametro di due piedi e di circa 12 piedi d'altezza co' loro capitelli corintii, e basi attiche di marmo bianco, che vennero adattate ad ornamento dell' ingresso del teatro di Tordinona. Ivi dappresso pure si scoprirono due teste muliebri bacchiche, che avevano servito di erme, le quali poscia furono trovate, e che al tempo del Nibby (op. cit. p. 732) erano al palazzo Torlonia.

quali sono state posteriormente chiuse, anche in opera mista, ed in alcuni casi convertite in nicchie a fondo rettilineo.

Nella parete dove manca questo muro, cioè nel N. O., pare che ci sia un canale che fa il giro del cerchio precisamente fuori del muro, lato circa m 0.70.

Non riesco a determinare lo scopo dei muri esterni che fanno sperone sul lato E. dell'edifizio

Da questo lato si trovano delle sostruzioni massiccie (18) all'orlo della collina, che sostenevano un edifizio rettangolare, del quale ora non rimane più traccia. Consistono di due camere al lato N. O. con volta a crociera, alle quali fanno seguito due anditi lunghi con volta a botte: all'esterno di questi verso il declivio erto ci sono degli speroni. Il tutto è costruito in quadretti di tufo con ricorsi laterizi ad intervalli piuttosto larghi. L'orientamento divergente si spiega dalla natura del suolo.

Più a S. E. sempre sull'orlo sono resti di altri muri di sostegno: poi un altro edifizio abbastanza importante, che, infatti, deve essere stato la parte residenziale della villa (19-22). Ne è conservato molto poco sul livello superiore mentre le sostruzioni ancora esistono; ma con un'esame accurato possiamo precisare che quasi tutta la parte di esse segnata col n. 19 è un'aggiunta posteriore. Guardando attentamente la pianta delle sostruzioni tav. IV) si vedrà che il muro *a* aveva in origine tre nicchie semicircolari, a pavimento di marmo, ora riempite; sulla riempitura della prima e seconda, sono appoggiate le volte dell' epoca più recente, mentre nella terza è stata ricavata una stretta finestrina.

Simili nicchie, rettangolari la prima e la quarta incerta la seconda, curvilinea la terza, si rinvengono pure ai punti *b c d* ed anche qui sono riempite coll'eccezione della terza che viene a corrispondere col muro a fondo della piccola scala *d* e che fu mantenuta in uso. La quarta a *c* e nel sottoscala.

Da questi indizi mi pare risulti dimostrata l'esistenza di un muro ornato di nicchie che formava i lati S. E. e S. O. o di una grande sala, oppure anche di una terrazza (più probabile forse, l'ultima, poichè il terreno si alza di almeno 4 metri al di là del muro S. O. che è un muro di sostegno), la quale in seguito fu messa fuori d'uso, essendo state aggiunte molte altre camere che, secondo ogni probabilità non sono altro che le sostruzioni della parte N. E. del palazzo.

In una di queste, si vede un'apertura quadrata sopra la porta riempita di opera mista. sull'estradosso della volta vi sono dei piccoli mattoni quadrati con bolli tondi del diametro di circa 2 cm. come altrove nella villa. Alla parte S. E. nell'opera laterizia, che non è buona, ho visto i frammenti di due bolli dell'epoca d'Adriano, uno, come pare, col nome di *Titianus* console nel 126, l'altro col nome di Bruttidio Augustale, officinatore delle *figlinae Oceanae.* Quest'ultimo bollo lunato reca:

/// VTTID AVG ///
/// PRONI ///
/// COS ///

ed apparterebbe all'anno 123. Non corrisponde precisamente a nessuno dei bolli dati nel *C. I. L.*

Al punto *d* una scala stretta, che non può essere che scala di servizio, va su alle poche stanze rimaste in essere sul piano superiore al lato S. O. del quadrato segnato 19. Queste stanze sono in opera laterizia: avevano tutte la volta a botte, fuorchè la parte posteriore di quella a N. O.; una (*e*) aveva degli incavi per tubi di riscaldamento nel muro N. O.

Avevano di prospetto un cortile n. 20 sotto il lato S. E. del quale c'è una grande conserva d'acqua (21) ad una sola aula.

Più a N. W. sono altre stanze mal conservate anch'esse sostenute da sostruzioni, in parte ancora praticabili (22).

Si può ancora rintracciare una sala ottagona, a muratura di quadrelle di tufo e di selce con ricorsi di mattoni.

A S. O. di questo ed a S. E. del n. 14 ci sono, come già dicemmo, resti di edifizi.

Veniamo ora al quarto gruppo degli edifizi della villa, (per i dettagli dei numeri 23-28, 31-34 vedi la tav. III), cominciando col quadrato n. 23 ad orientamento differente degli edifizi precedentemente trattati, e riferentesi piuttosto a quello del gran giardino S. E. (24). I lati di questo non sono paralleli, come hanno notato l'Angelini ed il Fea (pag. 28) e così si spiegano le varie divergenze nell'orientamento degli edifizi che lo circondano.

Questo giardino ha anch'esso la forma dell'ippodromo, e potrebbe darsi che veramente lo fosse stato. Siccome però, come rileva il Marx nel già citato articolo, (p. 132) noi non abbiamo ragione di credere che lo stadio abbia avuto una parte più importante nella vita privata che non in quella pubblica: e siccome durante l'impero i giuochi atletici incontravano meno favore presso il popolo che quelli del circo, dei combattimenti gladiatorii, delle rappresentazioni di mimi ecc., mentre i privati si dilettavano piuttosto colla caccia e colle corse delle bighe e quadrighe (nè sono verificabili sul posto resti della spina, immaginati, mi pare, dal Canina), saremo più nel vero ravvisando anche qui un grande giardino.

È ancora più grande dell'altro (n.13) avendo la lunghezza di più di 400 metri, e la larghezza variante dai m. 95 ai m. 115. All'estremità N. O. sta un'edificio (23) malamente conservato. All'angolo O. c'è una camera con tre piccole volte a crociera.

All'angolo N. è attaccato un edificio in opera a mattoni, nel quale è stata innestata più tardi della muratura di opera mista, formando una abside in opera mista, abbastanza bene conservata, e molto probabilmente appartenente ad una chiesetta cristiana.

Lungo l'orlo del colle ci sono resti (25) di piloni in opera mista.

Più verso E. c'è un altro edifizio quasi tutto di mattoni (26) del quale poco è conservato

Nella parte N. però si riconosce chiaramente che c'è stata una conserva a diverse piccole stanze, ad una delle quali si accedeva per due scalette, una da ogni parte del muro.

Qui pare furono fatti degli scavi nel 1827-9, poichè è fra gli edifizi 26 e 32 che Angelini e Fea nella loro pianta mettono l'indicazione « Scavi fatti dal Duca Torlonia ».

Sull'orlo della collina sono due grossi muraglioni di sostruzioni, sorretti con speroni rettangolari (27, 28).

Fra il 26 e il 27 al punto *a* c'è un masso di opera a sacco con traccie dell'imposte di una volta.

Più in là verso S. E. si vedono alcuni avanzi del muro di cinta fatto di quadrelli di tufo con ricorsi di mattoni.

All'estremità S. E. dell'ippodromo ci sono le traccie di un edifizio di pianta rettangolare (29) i cui dettagli sono però irriconoscibili.

Mi pare certo, osservando la condizione odierna del terreno, che quest'estremità fosse curva, e che il Canina abbia torto nel ristauro che ci dà nella pianta più volte citata.

Più verso N. E. sull'orlo della collina, c'è una conserva d'acqua (30) a tre aule sotterranee, intercomunicanti fra loro, abbastanza bene conservata, col coccio pesto ancora sulle pareti, le quali nella parte inferiore sono state fatte più grosse per resistere alla pressione. Mancano i cordoni caratteristici negli angoli. I lucernari ancora si vedono nelle aule a S. E.; in quella a N. O. non si vede, poichè vi sta sopra un altro edifizio. La pianta di questo non è più riconoscibile.

Lungo il lato S. O. di questo giardino incontriamo i resti di un edifizio che potrebbe interpretarsi (31) come un palco per vedere meglio gli spettacoli, se potessimo credere che questo fosse stato realmente un ippodromo. All'estremità N. O. infatti ha una copertura a volta che scende verso N. E. come quella della cavea di un teatro: a S. E. invece è a due piani, costruito di sotto di quadrelli di tufo con legamenti laterizi, e di sopra di opera mista.

Più in là comincia ad essere visibile per la prima volta dopo le arcuazioni vicine al casale di Tor di Mezza Via (vedi più sotto p. 87) lo speco dell'acquedotto, che probabilmente si congiunge con quello che correva sul lato S. E. dell'altro giardino (13). Lo speco pare a questo punto che sia stato aperto: è largo circa m. 0,40 ma la profondità è incerta.

Dopo circa 100 metri raggiunge una grande conserva d'acqua (32) a due aule con volte a crociera divise l'una dall'altra da 5 piloni, dei quali i due estremi restano attaccati al muro. Nelle lunette delle volte all'estremità S. E. si vedono una finestra, un'altra pure dovea esserci nella parte opposta, ora sparita per la caduta del muro.

Labruzzi (II 16) dà una veduta dell'interno. Non c'è nessuna traccia di derivazione dell'acquedotto per rifornimento della conserva, ma sembra fuor di dubbio che tale ci sia stata, e che la conserva non fosse altrimenti alimentata.

Sul lato S. O. si vedono chiaramente le traccie di una scala esterna per salire sul tetto della conserva correndo parallelamente alla maggior lunghezza di essa, riempita ad epoca più tarda.

L'esterno fu rivestito di scaglie di selce nella parte inferiore e da opera di mattoni cattiva in quella superiore.

Attaccato all'angolo N. della conserva è una stanza isolata (33) illuminata da finestre su tre lati; e colla porta sul lato N. O. La grande finestra sul lato N. E. non è originaria, ma ne sostituisce tre altre molto più piccole e strette che vennero chiuse. Tutto l'edifizio poi è stato molto alterato in tempi più vicini a noi.

L'edifizio che segue (n. 34) presenta un tale miscuglio di opera laterizia ed opera mista da rendere impossibile la separazione cronologica dei due stili, che venne perciò omessa sulla pianta.

Sulla facciata S. E. di laterizio si vedono due pilastri di opera molto fina come quella dei sepolcri del 2° e 3° secolo, è curioso però l'osservare che questi non sono disposti simmetricamente rispetto alle porte d'ingresso. Si entra in una camera con volta a crociera: il resto dell'edifizio è molto distrutto; l'estremità N. O. è stata tagliata dal muro interno di epoca posteriore del lato S. E. del giardino n. 13 : a N. E. si vedono gli attacchi di due archi, il che ci dimostra che anche qui c'era un'altra camera.

Volgiamoci ora all'ultimo gruppo di edifizi a N. e N. O. della parte principale della villa

Al n. 35 si vedono avanzi probabilmente dei muri sostenenti la rampa di accesso alla villa da questa parte. Il ponte che si trova qui sotto sul fosso dello Statuario ad un arco di mattoni può essere antico. Questo diverticolo avrebbe probabilmente preso origine dalla via che conduceva a Marino (vedi *Papers of the British School at Rome,* IV carta i) ma il suo percorso ulteriore verso N. E. non si può neanche approssimativamente stabilire.

Ho riconosciuto poi che gli indizi sui quali ho creduto di segnarla come provenienti dalla Via Appia un poco a N. W. del casale di S. Maria Nuova sono insufficienti. Certa invece è la diramazione che ho segnata a S. E. del Casale medesimo, della quale verso la lettera S. della leggenda *Cle S. Maria Nuova* si vedono ancora alcuni selcioni al posto. Sarebbe passata fra gli edifizi 1 e 2.

Il Canina infatti (*Edifizi,* VI, tav. LXXVIII) indica questa strada benchè egli immagini la via d'accesso principale su questo lato, come se partisse dalla Latina, passando vicino al bel sepolcro laterizio che sta a N. E. della via Appia Nuova presso il 5° miglio, e salendo al lato S. E. dello stadio o giardino n. 24. Ivi infatti si vedono alcuni selcioni, e quello che può essere l'argine della strada, ma ciò non è sicuro.

I numeri 36-38 segnano poi gli avanzi di tre piccole stanze probabilmente conserve d'acqua, n. 36 di opera di mattoni cattiva, n. 37 di scaglie di selci coi muri grossi m. 0.85 ed apparentemente senza tetto, e n. 38 di sotto di scaglie di selce di sopra di opera mista.

Al N. N. E. del n. 38 sulla linea della staccionata, che dalla via Appia Pignatelli va al casale di S. Maria Nuova, si vede un pozzo rotondo rivestito d'opera reticolata.

Non è stato sinora possibile di determinare da quale dei grandi acquedotti derivi quello che somministrò l'acqua alla Villa dei Quintilii. La parte conservata consta soltanto di una serie d'archi al S. del cosidetto Tor di Selce sulla via Appia Antica, che provengono dal casale di Tor di Mezza Via sulla Via Appia Moderna; ma al di là di questo casale non sono riconoscibili nemmeno i fondamenti dei piloni nè gli avanzi del deposito lasciato dall'acqua, tanto completa è stata la distruzione. Il Lanciani (*Comentari di Frontino* in *Memorie dei Lincei* Ser. III, vol. IV (1880), p. 396), propende a considerarla derivata dall'acqua Giulia in qualche punto del suo corso sotterraneo.

Per mancanza però di dati sicuri, una tale congettura, non può essere accertata; ma, come dice il Lanciani, se gli scopritori avessero preso nota delle fistole delle incrostazioni che vi erano dentro, la quistione sarebbe facilmente risolta.

Possiamo tuttavia con lui affermare erronea l'idea del Fabretti e del Canina (che è quella anche del Parker, *Aqueducts*, p. 139), che questo acquedotto si sia prolungato sino alla città.

All'in qua poi di Tor di Selce il corso dell'acquedotto è sotterraneo, e non se ne vede traccia alcuna fino al punto dove apparisce sul lato S. O. del giardino n. 23: ma mi pare impossibile supporre, che gli archi non appartengano al medesimo acquedotto che vediamo nella villa stessa.

La descrizione data dal Lanciani (op. cit. p. 394) della parte arcuata vicino al Casale di Tor di Mezza Via non ha bisogno di esser ripetuta qui.

I bolli di mattoni trovati nell'acquedotto provengono dalla parte dentro i confini della villa stessa. Essi sono *C. I. L.*, XV, 708 b. 28 (circa 138 A. D.) trovato dal Fabretti *in aqueductu ad Statuarium* (possibilmente quindi nel tratto che va alla conserva n. 12 di nostra pianta) e l'altro dell'anno 162 trovato dal Fea nell'aprile 1810 « nella volta del condotto accanto al giardino, dove gira in tondo », cioè vicino all'emiciclo sulla via Appia ove si legge (1):

EX FIG . . . . AE AMAVGVS
RVST IT ET AQVI
COS.

I fratelli Quintilii avevano un'altra villa a Mondragone, e non al Barco di Borghese, come prima si credette, (vedi il bel lavoro di F. Grossi-Gondi, *La Villa dei Quintilii e la Villa di Mondragone*, Roma, 1905, pp. 29 segg.; anche *Il Tuscolano nell'età classica*, (Roma 1908) p. 142 dello stesso autore, e *C. I. L.* XV, 7847).

TH. ASHBY.

(1) Nel *Prodromo* 13, si legge RUSTIC: ma nei *Fasti*, 118 è corretto RUSTIT, e così ripetuto dall'ANGELINI e FEA p. 27 n. 2. Non trovo questo bollo nel *Corpus* vol. XV.

XANTO E GLI ETRUSCHI-LIDI (*)

Un'osservazione del mio chiaro collega prof. De Sanctis nel suo recente libro *Per la Scienza dell'Antichità* (p. 497 n. 2) mi ha fatto sorgere il sospetto che nel breve articolo da me pubblicato in questo periodico (II p. 186 sq.) non abbia chiarito il mio concetto sul valore che attribuivo al silenzio di Xanto sulla colonizzazione lidia nel paese abitato dagli Umbri, riferita da Erodoto (I 94). Il De Sanctis dichiara di non accordarsi con me nel ritenere che « se anche gli Etruschi fossero Lidi γνήσιοι καί ἰθαγενεῖς, sarebbe naturalissimo che Xanto non avesse nè di loro nè del loro arrivo in Italia notizia alcuna » (*Ausonia* II p. 182), e motiva così il suo dissenso: « Poichè la venuta degli Etruschi in Italia non può essere anteriore al IX secolo, sarebbe tanto impossibile che fosse rimasta ignota a Xanto, quanto che fosse rimasta ignota a Tucidide la origine greca delle colonie di Sicilia ». Io ho avuto senza dubbio la colpa di tralasciare la dimostrazione che una colonia lidia nel IX secolo appare un grave controsenso, solo che si volga lo sguardo alle condizioni geografiche dell'Asia Minore; e le difficoltà si attenuano, ma non si eliminano con l'adattamento della leggenda erodotea alle recenti opinioni di una parentela fra i Tirreni dell'Egeo e gli Etruschi, supponendo (1) una stazione di Tirreni alle coste della Lidia, onde sarebbe partita la spedizione colonizzatrice. Le spiaggie dell'Asia Minore erano tutte coperte di colonie greche fino dall'età micenea, e una tradizione autentica ce la rappresenta in possesso della loro indipendenza fino alla graduale conquista dei Mermnadi (2). I Lidi non erano un popolo marinaro, ed è caratteristica questa notizia di Erodoto, sia pure aneddotica, che, dopo aver ridotto in soggezione le città di terraferma, Creso pensava di costruire una flotta per sottomettere i nesioti (3). Dunque Creso era senza flotta, il che significa che nessuno dei

(*) Avverto che adopero la forma *Lido*, come sostantivo, *lidio* come aggettivo contro l'uso invalso di adoperare indistintamente la prima o la seconda forma. Che l'aggettivo femminile *lidia* non differisca dal nome del paese, nessuno troverà essere un grave inconveniente, come non è stato avvertito per l'identità dell'aggettivo femminile *toscana* col nome della regione. La *Realencyklopaedie*. di PAULY-WISSOWA cito con la sigla RE.

(1) G. KOERTE in RE, VI, 1, p. 734.

(2) HEROD. I, 15-21, 25-27.

(3) I, 27. Ὡς δ' ἄρα οἱ ἐν τῇ Ἀσίᾳ Ἕλληνες κατεστράφατο ἐς φόρου ἀπαγωγήν, τὰ ἐνθεῦτεν ἐπενόεε νέας ποιησάμενος ἐπιχειρέειν τοῖσι νησιώτῃσι. Si noti inoltre l'arguzia di Pittaco di Mitilene, il quale, avendo detto a Creso che i nesioti volevano assalire la Lidia con la cavalleria, e vedendo la compiacenza del suo interlocutore, gli risponde che similmente i nesioti desiderano ardentemente la risoluzione di Creso di assalirli con la flotta, per vendicare i loro fratelli continentali da lui sottomessi. Va da sè che l'importanza di quest'aneddoto rimane inalterata anche negandone la realtà storica.

suoi predecessori era riuscito ad aprirsi uno sbocco sul mare, e ciò non può essere spiegato nel senso che l'impero lidio aveva dovuto cedere di fronte all' invasione greca, perchè è assurdo che un impero già organizzato si lasciasse soverchiare da piccole spedizioni successive di coloni greci come i barbari della Sicilia, privi di una forte coesione politica. Invece bisogna ritenere che i Lidi non fossero giunti fino al mare, come ricaviamo anche da una testimonianza più recente del IX secolo, ma di molto anteriore non solo ad Erodoto, ma al sorgere della storiografia in Grecia (B 864-6):

> Μῄοσι δ'αὖ Μέσθλης τε καὶ Ἄντιφος ἡγησάσθην
> υἷε Ταλαιμένεος, τὼ Γυγαίη τέκε λίμνη,
> οἳ καὶ Μῄονας ἦγον ὑπὸ Τμώλῳ γεγαῶτας.

Ora, se un'emigrazione lidia in Italia nel IX secolo è inconcepibile, per salvarla bisognerebbe spostarla molto più in alto: ammettere cioè che i Lidi una volta giungessero sino al mare e di quì fossero dopo ricacciati; talchè le condizioni geografiche rappresentateci da Omero e confermate dai dati erodotei non dovrebbero riferirsi al primo momento dell'espansione lidia, ma a quello in cui sarebbero stati incalzati e spinti verso il Tmolo, dal quale si sarebbero di nuovo diffusi per un raggio più ampio. Non occorre un grande intuito critico e una molto profonda conoscenza dell'etnografia anatolica per comprendere che questi sarebbero soltanto *opinionum commenta*; ma tuttavia non vedo come si potrebbe fare a meno di ricorrere a quest'ipotesi da chi volesse salvare a ogni costo l'integrità della tradizione erodotea, la quale in verità è logica ponendo la migrazione appunto al principio della dinastia degli Atiadi. E' quindi naturale che Xanto non potesse saper nulla di questa migrazione, come i logografi greci nulla sapevano intorno ai particolari della colonizzazione eolica, ionica e dorica nell'Asia Minore, e notizie nemmeno molto determinate avevano intorno alla colonizzazione di Corcira, di Taranto, della Sicilia e della regione detta poscia Magna Grecia (1).

Inoltre i Lidi con tutta probabilità erano Ariani (2), gli Etruschi no: Dionigi d'Alicarnasso conoscitore degli uni e degli altri li dice diversi di costumi e di lingua (I, 28). La nazionalità

(1) BELOCH, *Griech. Gesch.* I, p. 175.

(2) KRETSCHMER, *Einleitung*, p. 384, 10. con la relativa letteratura. Che in Lidia l'individualità dell'elemento indigeno avesse resistito più che altrove, è possibile; ma il trovare nomi come Κανδαύλης (KRETSCHMER, *ib.* 388; USENER, *Gœtternamen*, p. 240) e Ἄγρων (KRETSCHEMER, *ib.*, p. 389) per la più remota antichità lidia, mostra che l'elemento ariano s'era affermato. Quindi considero come poco felice l'espediente del KIEPERT (*Lehrbuch der alten Geographie*, p. 112) che l'avvento al trono di Gige significhi la reazione dell'elemento indigeno sull'ariano. (Vedi anche RADET *La Lydie*, p. 58-60). Nomi lidi come Ἀλυάττης e Σαδυάττης possono bene essere preariani: ma se il secondo elemento αττης è nome di divinità, si spiega come gli invasori adottando divinità indigene, si valessero dei loro nomi per coniare nomi propri Cfr. ED. MEYER, *Gesch. des Alterthums* I, 2, p. 615-616. È singolare la tranquilla fiducia mostrata da PHILIPP KROPP (*Die minoisch-mykenische Kultur in Lichte der Ueberlieferung bei Herodot*, p. 51) nel cenno d'Erodoto che Lido, Miso e Caro erano fratelli: onde i Lidi sarebbero stati « Angehörige des karischen Volksstammes ». Perchè non credere allora anche alla genealogia di Lud figlio di Sem (*Genes.* X, 22)?

lidia degli Etruschi è quindi insostenibile e perciò mi sono industriato di cercare un'interpretazione della tradizione erodotea più ragionevole, ove si raggiungesse la prova definitiva che gli Etruschi provengono dall'Oriente per via di mare. Nè mi si faccia colpa di aver trascurato di esaminare un'altra possibilità: che gli Etruschi avessero emigrato dalla Lidia anteriormente alla venuta degli invasori ariani Meoni. Infatti si rileva dal linguaggio tenuto dai patrocinatori della tradizione erodotea, che presuppongono negli Etruschi i connazionali di quelli istessi che sotto Creso caddero sotto il giogo persiano: altrimenti non si capirebbe quella tortura dei testi antichi per dimostrare che Dionigi aveva sotto gli occhi i Lidi ellenizzati (!) (1), e che nei Lidi era viva la coscienza della loro parentela con gli Etruschi (2). Queste ragioni non adduco pel De Sanctis, perchè immagino che sia d'accordo con me, rimanendo il dissenso sopra un punto (o. c. p. 498 nota), in seguito ai chiarimenti dati, eliminabile dalla presente discussione, che di una colonizzazione lidia condotta nel nono e nell'ottavo secolo si dovesse serbare in Lidia memoria quasi inalterata (3); ma per colmare qualche lacuna che sembra essere rimasta nella precedente argomentazione. Ho quivi sostenuto che, se mai, la leggenda erodotea poteva tutto al più essere l'effetto d'un'induzione giusta, ma, s'intende, nel senso largo dell'origine orientale degli Etruschi, non già dell'origine lidia. Mi sono sentito dire — ed essendo comunicazioni verbali mi si permetta di lasciare anonimi gli autori dell'osservazione — che questo è un ripiego

(1) Cfr. *Ausonia*, I, p. 195, n. 2 (dove va corretto un errore materiale, dovendosi leggere « Strabone può tutto al più aver detto che la lingua lidia si conservava presso i *Cibirati*, non presso i Lidi », invece che « presso i *Pisidi*... ») Sono lieto che il De Sanctis (o. c. p., p. 499, n. 1) si trovi d'accordo con me sull'esegesi del passo di Strabone, XIII, p. 631, dal quale si rileva che la lingua lidia era ancora viva e parlata. Del resto anche nel primo medio evo duravano ancora in vita le lingue indigene dell'Asia Minore. (Karl Holl in *Hermes*, XLIII, 2, p. 240-254).

(2) Ultimamente il Bonfante (*Rivista Italiana di Sociologia* XII, 2, p. 228) invoca ancor una volta il luogo di Tacito *Ann.* IV, 55: « Sardiani decretum Etruriae recitavere ut consanguinei... » e sembra incredibile che non veda l'inanità dell'argomento fondato su questa testimonianza. Si comprende così come faccia a Gustavo Körte (ib. p. 229 n. 1) il grave torto d'accusarlo di misconoscere i meriti del compianto Brizio nello studio della questione etrusca, e ancor più grave quando afferma che quegli cammina sulle orme di quest'ultimo. Il Körte invece rende giustizia all'eminente archeologo italiano, citandolo e difendendolo dall'ingiusto disprezzo (*unverdienter Geringschätzung*, RE. p. 737 con cui le sue idee furono accolte dal l'Helbig; ma non poteva seguirne le orme, avendo il Körte nella immigrazione degli Etruschi dall'Asia idee sostanzialmente diverse da quelle del Brizio, e purtroppo il dissenso non si riduce a materia opinabile. Nessuno nega al Brizio una perizia veramente superiore nell'esegesi monumentale, ma è pur necessario riconoscere che non era un filologo. Infatti tutta la sua argomentazione sull'origine degli Etruschi, riposa sopra gravi errori filologici: pertanto il Koerte, il quale dà una teoria discutibile, o, se vuolsi, anche inaccettabile, ma fondata sulla intelligenza dei testi antichi piena e sicura, non poteva camminare sulle orme del Brizio.

(3) Se anche la colonizzazione etrusca della Lidia si concepisse come posteriore al nono secolo, è molto dubbio che Xanto avrebbe potuto avere notizie autentiche in proposito. Tucidide descrive la colonizzazione della Sicilia, e le sue notizie sulla provenienza delle colonie sono giuste. E' però molto dubbio che sapesse molto più che i nomi degli ecisti, ammesso pure che tutti fossero personaggi storici (*ved. p.* 93). Nel popolo ellenico poi la colonia conservava certi vincoli religiosi con la metropoli; il che poteva influire a tener viva la memoria della deduzione: ma sarebbe arbitrario estendere certi concetti ad altri popoli.

per non confessarsi interamente vinto. In verità posso rispondere che tanto sarebbe confessarsi vinto negando fede alla notizia di Eforo (Strab. p. 243) che Cuma italiana era una colonia di Cuma eolica e ammettendo nello stesso tempo che Cuma era colonia greca: negando fede alla tradizione che Pisa etrusca è una colonia di Pisa Alfea, e non escludendo nello stesso tempo la possibilità che uno stabilimento o anche una fattoria greca potesse trovarsi tra le foci dell'Arno e dell'Auser, come suppone il Pais (1). Per chi non si persuade di verità così elementari e nel valutare una tradizione l'isola dalle altre simili e parallele, non ho che a contenermi come narra Orazio che facesse Quintilio con i poeti ostinati a difendere tutte le mende (A. P. 443-444) ad essi notate:

> Nullum ultra verbum insumebat inanem
> Quin sine rivali teque et tua solus amares.

Ora veniamo alla questione circa la localizzazione della metropoli etrusca nella Lidia. Io ho sostenuto (2) che la leggenda riferita da Erodoto consta di due elementi, un mito etimologico, pel quale la somiglianza tra il nome della città Lidia Tyrrha e l'etnico Tyrrheni dette origine alla credenza che i Tirreni provenissero dalla Lidia, e il riferimento fatto dai Greci, venuti in Italia dopo la disfatta di Lade, della leggenda agli Etruschi; inoltre notavo che se veramente esisteva un'affinità etnografica fra i Tirreni dell'Egeo e gli Etruschi, la leggenda accidentalmente avrebbe colto nel segno. Quanto all'argomento desunto dal nome della città Tyrrha riconosco d'aver commesso un'inesattezza ponendola come gli atlanti antichi ancora la collocano, nella valle del Caistro, poichè in alcune epigrafi è nominata Τείρα (A M III p. 55 9): ma per questa negligenza invoco un po' di compatimento, considerando che non solo il Busolt (*Griech. Gesch.* I² p. 174 n. 3), il quale pubblicava la seconda edizione della sua opera parecchi anni dopo (1893) che l'editore delle sopra ricordate iscrizioni, il Papadopulos-Kerameus, richiamava l'attenzione sulla possibile identità della Τείρα data da quelle e della Τύρρα menzionata nell'*Etymologicum Magnum*, ma perfino il più recente illustratore dell'etnografia etrusca, il Körte (3) si limita a sospettare della derivazione di Τυῤῥηνοί da Τύῤῥα, tacendo della rivelazione dovuta a questi nemmeno recenti documenti epigrafici. Ma una città Τύῤῥα vi era in Lidia (4); e ne sostengo l'esistenza perchè non ritengo un autoschediasma bizantino il cenno dell'*Etymologicum Magnum* (Τύραννος). La mia tesi invero avrebbe tutto da guadagnare coi dati delle epigrafi citate. Infatti, mentre non avrei potuto stabilire quale fosse l'etnico di Τύῤῥα, in due iscrizioni l'etnico di Τείῤα appare essere stato Τειρηνοί,

(1) *Ricerche storiche e geografiche sull'Italia antica* p. 466.

(2) *Ausonia*, II, p. 180-194.

(3) RE, VI, 1, p. 734 p. 3 dell'estratto col 1ª.

(4) Cfr. S. Reinach, *Revue des Etudes Grecques*, III (1890), p. 64. Ritiene Τύρρα corruzione di Τείρα (= κάστρον). In verità bisognerebbe dimostrare che la Τύρρα menzionata nell'*Etymologicum Magnum* (τύραννος) deve essere proprio collocata nella valle del Caistro. Di ciò riparlerò in una prossima nota che sarà pubblicata in *Klio*.

molto vicino pel suono a Τυῤῥηνοί. La mia opinione sulla genesi del mito etimologico l'ho giustificata nell'articolo annunciato; ma ora mi sia lecito sorvolare a questo particolare per evitare ripetizioni inutili.

Resta a mostrare perchè tengo fermo alla spiegazione della leggenda col mito etimologico indicato invece che con l'altro di una confusione Torrebi e Tirreni o di un'escogitazione dei Focesi che avrebbero identificato gli oppressori dell'Asia coi loro avversari d'Italia. Io non so negare fede alla testimonianza d'Erodoto, che del paese e popolo lidio doveva avere una certa esperienza, quando afferma che la leggenda era indigena della Lidia e che questa connetteva la spedizione di Tirreno con l'invenzione del giuoco degli astragali. Vero è che Erodoto attribuisce ai Persiani l'opinione che i Fenici furono la prima causa della discordia tra l'Oriente e l'Occidente (I, 1) e ai Medi (VII, 62) quella sull'origine del loro nome dalla maga Medea, mentre queste sono evidentemente combinazioni proprie della storiografia greca. Si comprende tuttavia l'equivoco d'Erodoto, che credendo alla veracità di queste tradizioni le attribuiva facilmente ai popoli cui erano applicate. In qualche caso però mi sembra non potersi dubitare che queste tradizioni erano dalla logografia greca passate se non nel folk-lore, nel patrimonio di conoscenze della classe colta dei paesi cui si riferivano. Infatti la storiella delle due sacerdotesse di Tebe vendute dai Fenici una in Lidia, un'altra in Grecia, l'una fondatrice dell'oracolo d'Ammone, l'altra di quello di Dodona (II, 54) si rivela come una correzione razionalistica della leggenda da Erodoto appresa a Dodona delle due colombe nere, volata una in Libia l'altra a Dodona; ma non si può dubitare che Erodoto l'apprendesse dai sacerdoti egizi (II, 55) (1). Anche nelle notizie intorno all'origine della dinastia degli Argeadi in Macedonia (VIII 137-9) vi è una forte compenetrazione del lavoro combinatorio della storiografia greca con le tradizioni epicoriche; e non si vorrà concedere la possibilità del concorso indigeno solo per riguardo alla nazionalità greca dei Macedoni, poichè questi rispetto ai loro fratelli più inciviliti della Grecia continentale e delle colonie asiatiche si trovavano nelle stesse condizioni delle altre popolazioni barbariche. Quale meraviglia dunque che lo stesso avvenisse presso i Lidi riguardo alla provenienza dei Tirreni dal loro paese? Qualche poeta genealogico può bene aver fatto Tirreno figlio di Ati eponimo dei Tirreni: la genealogia appresa dai Lidi potè esser per tempo connessa con la leggenda che essi erano stati gli inventori del giuoco degli astragali. La fusione organica dei due elementi starebbe a provare l'antichità della penetrazione in Lidia, dove avrebbe presa una fisonomia nazionale: ciò apparirà tanto più verisimile ove si consideri quali attive correnti di civiltà si erano da tempi abbastanza remoti deter-

(1) A qualche tradizione non si può senza peritanze negare la paternità indigena, p. e. a quella dei Presii (*Herd.* VII, 171) circa l'invasione ellenica in Creta durante l'assenza dei Cretesi che erano andati a vendicare Minosse morto in Sicilia. I Presii anche nel quarto secolo continuavano a usare la lingua loro in documenti privati, se non ufficiali; il che fa supporre una coscienza nazionale ancor viva, e una sollecitudine per le memorie del passato; quantunque ritenga molto improbabile che si valessero della lingua indigena per le opere letterarie.

minate tra la Grecia e la Lidia (1). Alcmane di Sardi (2) è il creatore di un cospicuo genere letterario greco, relazioni politiche esistono nel sesto secolo tra Creso e gli Stati ellenici (3), nel quinto Xanto prende in lingua greca a illustrare le antichità del suo paese. Perciò, non negando fede alla testimonianza di Erodoto sopra un fatto che egli per la conoscenza diretta della Lidia era in grado di verificare, e non potendo ammettere che gli Etruschi in Italia potessero essere compresi nell'angolo visuale del popolo lidio, la spiegazione della leggenda che ho altrove proposta mi sembra la più adatta a conciliare la veracità di Erodoto con le intrinseche ragioni della storia. Si potrebbe obiettare che con la mia spiegazione faccio violenza al testo d'Erodoto, il quale dice espressamente che secondo la tradizione lidia la spedizione fu diretta ἐς 'Ομβρικούς; ma peggiore violenza sarebbe quella di fargli affermare che la tradizione esisteva tra i Lidi, mentre Erodoto non avrebbe tra essi mai sentito parlarne. D'altra parte è logico supporre che Erodoto mescoli una sua induzione alla notizia originaria, dal momento che adopera la denominazione di Tirreni solo per gli Etruschi, e di questa mancanza di acribia dà una prova manifesta quando (I, 57) dice che i Crotoniati — accettando, come mi par probabile, la lezione di Dionisio I, 29 — (4) parlavano una lingua diversa dagli Etruschi, giacchè nessun critico potrebbe sostenere sul serio che Erodoto avesse fatto degli studi dialettali per un popolo nel cui paese quasi di certo non è mai penetrato, e non si potrà sottrarre alla conclusione che questa immaginaria differenza e l'identità della lingua crotoniate con quella parlata a Placie e Scilace egli ricavasse dalla sua falsa persuasione che a Crotone abitassero non gli Etruschi, ma i Pelasgi. Nè molto peso avrebbe la considerazione che se una tradizione dell'origine lidia per i Tirreni di Lemno e d'Imbro, nonchè di altre località nel bacino dell'Egeo fosse esistita in Lidia, Xanto avrebbe dovuto conoscerla. Infatti non sappiamo con quale criterio scrivesse Xanto i suoi Λυδιακά, e quindi se spingesse lo sguardo al di là della propria patria: in secondo luogo ignoriamo se Xanto effettivamente di

(1) Non faccio nè una ritrattazione nè una modificazione dell'idea esposta in o. c. p. 188; ma solo la illustro e la completo.

(2) Sull'origine lidia di Alcmane non mi pare troppo giustificato il dubbio (Beloch, *Griech. Gesch.*, I, p. 259, n. 1) ed è seriamente discutibile che il Σαρδίων ἀπ' ἄκραν accenni alla discendenza da Pelope. Non è impossibile che egli avesse tradotto il suo nome lidio in Greco, come fa pel nome Candaule il più recente poeta Ipponatte (Bergk, fr. 1). Se anche il nome Ξάνθος dello storico sia una traduzione dal lidio, o, attesa la diffusione della lingua greca, nomi greci si davano già ai Lidi, è una questione che difficilmente può essere risoluta, ed è di poco momento risolverla.

(3) Herod. I, 53-75 65-69.

(4) Il Kropp (o. c. p. 32 n. 22) citando il passo d'Erodoto I, 57, nota che da lui è tenuta presente Crestona della Calcidica, non la italica Κρότων. Attribuisce direttamente a Tucidide IV, 109, la menzione di una città calcidica Κρηστών, e rimanda per la dimostrazione a p. 52. Ma invece di una dimostrazione troviamo l'asserzione sorprendente: « Man ist heute allgemein darüber einig (?), dass hiermit nicht Cortona in Italien, sondern Kreston in der Chalkidike gemeint ist ». Io credo che malgrado la verosimiglianza della lezione Κρότωνα data da Dionisio, la questione rimanga sempre aperta: ma non si sarebbe voluto vedere un procedimento simile a quello di certi vocabolari in cui da una voce si rimanda ad un'altra e da questa alla prima.

questa emigrazione non abbia parlato (1), poichè da Dionisio non ricaviamo niente in proposito, avendo egli rivolto la mente alla forma di essa stereotipata in Erodoto.

Ai vaneggiamenti poi di coloro i quali credono che i Lidi conservassero inalterata memoria di questa spedizione avvenuta in un tempo così remoto e, malgrado l'esplicita dichiarazione di Dionisio, la vogliono fare nota a Xanto, (2) è inutile contrastare. Essi aspetteranno che si facciano scavi nella Lidia per trovare quella conferma che una critica secondo loro troppo scettica nega gratuitamente. Ebbene, qualora questi scavi si facessero e venisse alla luce proprio una suppellettile archeologica che avesse per molti riguardi sorprendenti riscontri con l'etrusca, io — e sarei certo di non essere solo — opinerei che il paese dei Lidi fosse stato il centro di irradiazione di questa civiltà propagatasi tra i Tirreni dell'Egeo, e ai miei oppositori risponderei che coi loro criteri mi sarebbe facilissimo dimostrare che Roma è una città greca. Che si vorrebbe di più? Latino è dato come figlio di Ulisse e di Circe (3) secondo Aristotele (4) gli Achei, tornando da Troia, approdarono εἰς τὸν τόπον τοῦτον τῆς Ὀπικῆς ὃς καλεῖται Λατίνιον ἐπὶ τῷ Τυρρηνικῷ πελάγει κείμενος: bruciate le loro navi dalle prigioniere troiane posero quivi la loro sede. Di più anche i Troiani, che secondo la tradizione più diffusa sarebbero stati gli antenati dei Romani, si rivelerebbero, secondo alcune speculazioni, Greci (Dionys. I 57, 61).

Nè i Romani sarebbero stati i primi Greci approdati alle spiaggie del Tirreno: da una testimonianza esplicita d'un antico autore apprendiamo che i Tessali si sarebbero stanziati a settentrione del Lazio, nel paese più tardi detto Etruria. Infatti quando i Lidi marciarono contro gli Agillei secondo Strabone (p. 220), uno di essi accostandosi alle mura domandò qual fosse il nome della città, e avendogli un Tessalo invece di rispondergli, rivolto la formola salutatoria Χαῖρε i Lidi-Tirreni chiamarono, dopo averla conquistata, la città *Caere*.

E Roma non è un nome di stampo greco, che fa subito pensare a ῥώμη la forza, significato adattissimo per la conquistatrice del mondo? La lingua latina da uno scrittore greco e da un latino (5) è dichiarata molto affine al dialetto eolico: i Sabini che nella tradizione sono rappresentati come un elemento considerevole del popolo romano discendono dagli Spartani (6).

(1) Niente ci obbliga a ritenere che in tutte le tradizioni di questo genere Tirreno dovesse comparire come figlio di Ati. Siccome Xanto ha dato come figlio di Ati Torebo, avrebbe potuto di Tirreno dare tutt'altra genealogia, se pure fosse stato indispensabile un eroe eponimo Tirreno per far giungere i Tirreni a Lemno e a Imbro.

(2) Vedi *Ausonia*, II, p. 187-188, n. 1. Non tornerò a insistere su questo punto, e avrei evitato anche prima di trattenermici, per rispetto alla memoria d'un illustre archeologo italiano, se non avessi visto come certe sue ipotesi, e dalle quali non avrebbe potuto aspettare la sua meritata riputazione, riprodotte senza ripensarle da altri studiosi, non fossero state addotte contro conclusioni discutibili, se vuolsi, ma fondate sopra una rigorosa critica delle fonti.

(3) Hesiod, *Theog.* 101).

(4) Dionys I, 72.

(5) Dionys I, 90; Quintil. I, 6, 31 « cui (Aeoliae rationi) est sermo noster simillimus ».

(6) Servius, *Aen.* VIII, 638 « Cato et Gellius Sabinos a Sabo Lacdaemonio trahere originem referunt « dove importa poco che l'opinione di Catone sia falsata (Dionys. I, 49).

Ma non basta: da Eraclide Pontico (1) era chiamata Roma πόλις Ἑλληνίς. Della suppellettile archeologica greca, specialmente vascolare, non si ha penuria in Italia, ed anche negli ultimi scavi del Palatino sono venuti alla luce vasi attici. Si imagini quale sorriso di commiserazione susciterebbero le osservazioni — se la civiltà latina ci fosse nota come l'Etrusca — di chi si permettesse manifestare il dubbio che la suppelletile archeologica potrebbe essere stata importata, che l'equazione *Roma* e Ῥώμη potrebbe riposare sopra un'omofonia fortuita come quella di *Ebro*, fiume della Tracia, ed *Ebro*, nome moderno dell'antico Ibero: che tutte quelle belle testimonianze degli autori antichi sull'origine di Roma, potrebbero essere solo il frutto di escogitazioni fatte da coloni e viaggiatori greci in Italia; che il ragguaglio dal Latino all'Eolico potrebbe essere dovuto a vaghe ed esteriori rassomiglianze ed analogie.

Ebbene: si rifletta per poco se la tradizione dell'origine lidia per gli Etruschi, espostaci da Erodoto, sia più ricca di prove che l'ipotetica teoria dell'origine greca di Roma, fondata sui dati che abbiamo raccolti. Al contrario, se non avessimo del popolo latino altri elementi di conoscenza che le notizie da noi sopra enumerate, circa le sue origini, e la pseudo-greca impronta del nome, io credo che sarebbe avventata una negazione non meno che una troppo tranquilla acquiescenza nella tradizione: a quel modo che oggi, se è lecito il giudizio sospensivo, sarebbe ingiustificata la condanna dell'opinione, secondo la quale i Filistei provengono da Creta (2). In favore di questa infatti abbiamo la somiglianza di suono tra *Kaftor* e *Keftiu*, e l'identificazione di questi con i Cretesi (3) l'esplicita testimonianza di Geremia (47,4) che Kaftor era un'isola; la circostanza che i Filistei abitavano sulla costa e non erano circoncisi (4) come i Semiti. Inoltre non mancano indizi per far derivare da Creta la scrittura fenicia (5).

Abbiamo confrontato le testimonianze greche circa le origini di Roma con quelle ebraiche circa l'origine dei Filistei, senza trascurare i relativi contorni di prove sussidiarie, e, se doves-

(1) PLUT. *Camil.* 22.

(2) W. MAX MUELLER, *Asien und Europa nach der altaegyptischen Denkmälern*, p. 386; EVANS, *Cretan Pictograph and prae-phonician Script*, *n.* 100; HALL, *The oldest civilization of Greece*, p. 133-134. Si aspetta l'autorevole parola di EDOARD MEYER nel proseguimento della seconda edizione, ehe sta ripubblicando della sua *Geschichte des Altertums*.

(3) HALL, in *Annual of the British School* VIII, p. 175.

(4) SAMUEL, I, 18, 25.

(5) EVANS, ib. l. c. e *passim*. Però tengo ad affermare ehe la pretesa denominazione di Μινώα applicata a Gaza, le donominazioni di Ζεὺς Κρηταγένης data al dio Marnas di Gaza, la notizia tacitea (*Hist.* V, 2) eirea l'origine cretese degli Ebrei, non provano niente. Qualehe importanza invece può avere la somiglianza del eopricapo piumato portato dalla figurina incisa nel diseo di Phaestos (PERNIER in *Ausonia*, III, p. 281-2) eon quella del Pulesatha rappresentato sulle pareti del tempio di Medinet-Habu, quantunque lo stesso PERNIER circondi questo ravvicinamento di molte riserve. Incredibile, se non peggio è l'interpretazione che il KROPP (o. c. p 16) dà delle *Philistinae fossiones* menzionate da Plinio il vecchio III. 121. derivando l'aggettivo da *Philistaei*. Bisognerebbe ammettere che PHILISTOS, lo storico siracusano, si chiamasse così perchè filisteo. Infatti è difficile non connettere il citato passo di Plinio con quello di STRABONE p. 212 καὶ Διονύσιος ὁ τῆς Σικελίας τύραννος ἐντεῦθεν (ἐκ τῶν Ἐνετῶν) τὸ ἱπποτροφεῖν συνεστήσατο... E FILISTO, ministro di Dionisio, fu mandato quivi in esilio, dove forse continuò a prestare servigi al suo sovrano.

sero pesarsi le ragioni per se stesse, facendo astrazione dalla conoscenza che abbiamo sulla civiltà romana, l'origine greca di Roma sembrerebbe non meno probabile dell'origine cretese dei Filistei. Eppure i fatti sono contro di quella che pure si presenta con tutti i caratteri della verisimiglianza. Tuttavia sarebbe temerario pel fallimento d'una costruzione condannare a priori ogni altra che si fonda sopra argomenti della stessa forza, e fino a prova contraria, se non dobbiamo abbandonarci a una tranquilla fiducia sulla origine cretese dei Filistei, non possiamo relegarla senz'altro tra i miti storici. Ma si può dire lo stesso sull'origine lidia degli Etruschi? In favore di essa vi è solo un aneddoto inverosimile, smentito dalla storia del popolo lidio e dalla protesta elevata contro di esso da uno scrittore, che poteva difettare d'acume critico, ma non di diligenza, e per giunta era in grado di istituire confronti tra i Lidi ed Etruschi per la conoscenza che aveva dell'Italia e dell'Asia Minore.

Pertanto — e qui godo di non essere solo (1) — ritengo che la questione dell'origine orientale degli Etruschi, deve essere assolutamente separata da quella conservataci nell'incidentale notizia erodotea intorno alla divisione del popolo Lidio tra i figli di Ati (2); a quel modo che per stabilire l'antica patria dei Cimbri non ci aiuterebbe nulla l'indicazione di Posidonio (Strab. p. 293) che li pose intorno al lago Meotide confondendoli coi Cimmeri.

Pisa, Giugno 1909.

VINCENZO COSTANZI.

(1) KOERTE. *ib.* p. 737.

(2) Consigliatamente ho tralasciato di discutere le idee del chiarissimo prof. MILANI, già svolte nei suoi *Studi e Materiali di Archeologia e Numismatica*, e riassunte con novità d'osservazioni nel suo discorso tenuto in occasione dell'ultimo Congresso delle scienze a Firenze (1908) intitolato *Italici ed Etruschi: somiglianze e dissomiglianze* (pag. 23-25 = 257-259 negli *Atti della Società Italiana per il progresso delle Scienze*, Firenze, 1908). L'insigne etruscologo, che domina con felice padronanza un materiale archeologico immenso, è giunto coi suoi studi di comparazione a larga base ad un magnifico e originale sistema d'ermeneutica dei concetti religiosi preellenici, e in questo fa rientrare la migrazione di Tirreno in Italia. Non è quindi ragionevole fermarsi sopra un punto divellendolo dalla sua compagine: un'analisi di questa sarebbe l'oggetto non già di una nota, bensì di qualche volume. Perciò mi limito ad osservare che del significato simbolico attribuito alla spedizione di Tirreno, non sono persuaso; ciò può esser dovuto a deficienza mia, ma è obbligo di lealtà confessare. Finalmente rinnovo la dichiarazione che in merito alla questione etrusca non entro, poichè quand'anche avessi su questo problema un'opinione, sarebbe inutile manifestarla, senza poter aggiungere un nuovo argomento.

IL SACRIFICIO DI IFIGENIA

Tentativo di ricostruzione di una pittura antica.

La maggioranza dei monumenti che ci danno il mito d'Ifigenia in Aulide presentano due azioni nettamente distinte per quel che riguarda il sacrifizio ed i personaggi partecipanti ad esso, specialmente Ifigenia. Se ne possono quindi a priori formare due gruppi: il primo, che chiameremo *A*, ci offre un'azione tranquilla e nobilmente espressa nella sua tragicità, Ifigenia in piedi innanzi all'ara si mostra serena e rassegnata alla sua sorte, laddove il secondo gruppo, *B*, presenta un'azione di lotta per parte d'Ifigenia, che, sollevata da uno o due uomini, è portata riluttante all'altare (1).

GRUPPO *A*.

In esso si raggrupppano le seguenti rappresentanze figurate:

a) Ara di Cleomene della Galleria degli Uffizi in Firenze (2).

b) Cassetta d'avorio della cattedrale di Veroli, ora nel South Kensington Museum (3).

c) Vaso basilicatense, già della collezione Durand, ora al British Museum (4).

d) Frammento di un vaso aretino (5).

e) Rilievo di Termessos (6).

Evidentemente l'azione espressa in esse mostra tale analogia da dover ammettere come substrato comune un unico originale artistico; e come questo potesse essere concepito potrà intendersi anche da un sommario esame comparativo dei monumenti. Gli elementi essenziali all'azione, cioè la figura d'Ifigenia, del ministro sacrificatore e del giovane assistente al sacrifizio, sono ripetuti in motivi talmente affini da non ammettere dubbio di sorta sulla loro co-

(1) Anche le fonti scritte di questo mito danno ben marcate le due diverse tradizioni per quel che riguarda il modo di eseguire il sacrificio. Cfr. ESCH., *Ag.*, v. 184-242, e EURIP. *Iph.*, A., v. 1547 seg.

(2) OVERBECK, *Gall.*, p. 318, t. XIV, 7; HAUSER; *die Neu-Att. Rel.*, p. 78; AMELUNG, *Führer durch d. Ant. in Florenz*, n. 79, e *Röm. Mitth.* 1905, p. 306; MICHAELIS, *Röm. Mitth.*, 1893, p. 201; LÖWY., *Röm. Mitth.*, 1896, p. 258; CONZE, *Vorlegebl.*, s. 5ª, t. IX.

(3) BLOCH., *Griech. Wandschmuck.* pag. 48; R. VON SCHNEIDER, *Ueber d. Kairosrel. in Torcello* in *Serta Harteliana*, p. 287; A. VENTURI, *St. dell'arte it.* I, p. 514; MASKELL, *Ivories in the South Kensington Museum* (Non mi è stato accessibile).

(4) OVERBECK, *Gall.*, p. 317, t. XIV, 9; *Catal. of vases in the Brit. Mus.*, II, n. 1428; CONZE. *Vorlegebl.* s. 5ª, t. IX 3; VOGEL, *Scenen eurip, Trag. in griech. Vaseng.* p. 116.

(5) AMELUNG, *Röm. Mitt.*, 1907, p. 344.

(6) LANCKÓROŃSKI, *Städte Pamphyliens und Pisidiens*, II, p. 45.

mune dipendenza. Queste tre figure dovevano quindi nell'originale essere espresse in motivi analoghi alle nostre rappresentanze: Ifigenia in piedi, mentre s'avvicina all'altare, il sacrificatore nell'atto di compiere la consacrazione, e l'assistente con gli utensili per la purificazione.

I due rilievi *a* e *b* aggiungono un giovane nudo nell'atto di accompagnare, sostenendola, Ifigenia, e certamente con questo quarto elemento la composizione acquisterebbe qualcosa di più finito e completo anche pel concetto ideale.

Il dipinto vascolare (*c*) ha di più la presenza di due numi, Apollo ed Artemide, ma le ipotesi che potrebbero formularsi su di essi non presentano a priori caratteri di attendibilità, data la frequenza di simili elementi nei vasi della bassa Italia. Tuttavia si può osservare che la relazione delle due divinità con l'atto rappresentato è in tutto differente: Artemide, in un piano più basso di Apollo, prende parte veramente all'azione rivolgendo ad essa la sua attenzione, mentre Apollo, seduto in disparte ed in alto, non mostra legame alcuno nè materiale nè ideale con l'azione stessa. E la pertinenza originaria di Artemide alla composizione viene infatti dimostrata dal rilievo di Termessos, (*e*) dove a sinistra abbiamo la dea che stringe al collo una cerva, la quale, poggiata sulle gambe posterori, pone una delle zampe anteriori sull'altare.

Nel vaso basilicatense la scena si chiude con la presenza di una figura femminile elegantemente vestita, che fa con la sinistra il gesto lezioso stereotipato delle eleganti nelle pitture vascolari. La figura, che non ha alcun corrispondente negli altri monumenti, non è caratterizzata se non da questa eleganza, l'espressione del volto e della persona non ha nulla che possa rivelarla, e le spiegazioni già date non sono affatto soddisfacenti (1). Osservando che nel mito è costantemente menzionata la presenza della madre della vittima e che alcuni monumenti la danno presente al sacrifizio (2), forse nell'intenzione del pittore questa donna rappresentava Clitemnestra, ma l'indifferenza, che in tal caso la madre mostrerebbe al sacrifizio della figlia, la fa credere una semplice aggiunta del pittore vascolare.

Una figura assolutamente estranea è l'Igea della cassetta di Veroli (*b*): potrebbe credersi un capriccioso contrappeso ideato dal rozzo lavoratore dell'avorio per la statica della rappresentazione, o un semplice riempitivo dello spazio. Quest'ultima ipotesi non pare probabile se si considera che in tal caso si sarebbe potuto ricorrere ad altri mezzi di uso più comune (vasi, rosette, borse) piuttosto che ad una figura che non è essa stessa di frequente rappresentazione, e tanto più che lo stesso scultore dà in questa medesima scena un esempio di riempitivo per mezzo del vaso e della borsa ai lati d'Igea, e per riempire tutto lo spazio non avrebbe dovuto far altro che ingrandire i due oggetti (3); e neppure la prima ipotesi è ammissibile, data appunto

(1) De Witte, *Cabinet Durand*, n. 381; R. Rochette. *Mon. In.*, p. 127.

(2) Urne etrusche, v. sotto.

(3) Che la ingrandita proporzione di essi potesse sembrare una stonatura, non è neppure ammissibile quando lo stesso scalpellino in un altro lato della cassetta ne dà un esempio ponendo tra le zampe del cavallo di Bellerofonte un enorme vaso rovesciato.

la rarità di tale figura in simili rilievi. Rimane quindi, almeno per ora, inesplicabile la sua presenza nella composizione.

Ed ora passiamo all'ultima figura rimasta, Agamennone; esso appare soltanto in due monumenti di questo gruppo. Colpisce immediatamente la differenza assoluta nell'espressione di questa figura nei due rilievi, che pur nel rimanente della scena mostrano una così grande affinità. Nell'ara (*a*) Agamennone a destra, nel tanto celebrato motivo timanteo, è concepito in preda alla più grande disperazione, mentre nella cassetta, seduto a sinistra, nella posa stereotipata di figure regie nell'identica posizione, fissa attentamente la scena che si svolge innanzi ai suoi occhi, e più che un padre addolorato esso pare un accigliato indifferente spettatore. Può una figura simile corrispondere alla concezione etica elevata che si rispecchia nel gruppo centrale? Non troppo veramente. D'altra parte il Michaelis, studiando il rilievo dell'ara, nota che l'Agamennone non s'accorda con le tre figure centrali nè stilisticamente nè eticamente. Per la parte etica almeno l'affermazione pare troppo recisa, e lo staccare così violentemente questa figura da tutto l'insieme della composizione potrebbe sembrare rischioso. Ad ogni modo la conclusione che s'impone dalla precedente discussione sarebbe questa, che la figura di Agamennone per l'originale delle nostre tre opere è incerta.

Qui conviene ricordare la pittura dell'oecus grande della casa dei Vettii (1), nella quale il Mau riconosceva l'uccisione della cerva, sacra ad Artemide, per opera di Agamennone, opinione già confutata da Herrlich (2) in modo da poter senza esitazione ritenere la pittura appartenente al mito d'Ifigenia. Il momento rappresentato si rannoda a quello del vaso basilicatense (*c*) ed è di poco posteriore; i motivi nei varî personaggi sono assai simili a quelli del vaso, soltanto nella pittura pompeiana l'artista ha voluto illustrare il momento immediatamente susseguente alla sostituzione d'Ifigenia con una cerva, e si è servito per questa illustrazione di elementi tolti ad altre composizioni dello stesso soggetto a lui famigliari: ed ecco come, anche a prima vista, l'osservatore è portato ad un confronto e ad un ravvicinamento del dipinto al vaso basilicatense (3).

Un'altra pittura pompeiana (4) ripete la scena del sacrifizio d'Ifigenia in motivi che molto s'avvicinano a quelli del gruppo *A*; soltanto il numero dei personaggi è assai limitato: Ifigenia, Calcante, ed una figura velata a sinistra, quest'ultima di non concorde denominazione. Anzi tutto è bene scindere dalla scena rappresentata la figuretta alata sull'edificio a sinistra, chè nulla ha d'intrinseco con la rappresentazione e potrebbe benissimo essere stato un abbellimento dell'edificio, male interpretato dallo Zahn, tanto più che la pittura, ora del tutto svanita, era già assai malandata quando fu disegnata.

(1) Sogliano, *Mon. ant.*, 1898, p. 365, n. 2, t. XI. 1; Mau, *Röm. Mitth.*, 1896, p. 69, n. 143.

(2) *Arch. Anzeiger*, 1896, p. 206.

(3) Il sacrifizio di una cerva in luogo d'Ifigenia è espresso anche in due Impronte dall'Istituto, III E. libro 28, soggetti anteomerici, n. 12 e 15.

(4) Helbig, *Wandg.*, 1305; Amelung, *Röm. Mitth.*, 1905, p. 306; Zahn, II, 61.

La figura seduta è velata, e con la destra sorregge il capo col gesto caratteristico dell'Agamennone dell'ara, il volto esprime dolore che paralizza ogni volontà ed ogni azione nella fissità vuota e senza pensiero dello sguardo; l'unico elemento sfavorevole all'identificazione con Agamennone è l'esser la figura sbarbata. Ma è sufficiente ciò per una diversa denominazione, quando si conoscono le condizioni di conservazione della pittura? D'altra parte la denominazione di Achille incontra difficoltà non superabili, e resterebbe quindi a concludere che la figura è un Agamennone mal compreso e travisato quanto si vuole, ma pur sempre riconoscibile, espresso in un motivo che si direbbe una derivazione libera da quello celebre di Timante.

Gruppo *B*.

Questo gruppo si compone di una serie abbastanza numerosa di urne etrusche (1), e del celebre dipinto pompeiano (2) della casa del poeta tragico.

Le urne (3) costantemente ci offrono la stessa azione espressa con gli stessi mezzi artistici e con la presenza degli stessi personaggi principali negli identici motivi. Nel centro un altare, sul quale è indicata o no una fiamma, a destra il sacrificante in abito di guerriero, con la spada nella sinistra mentre con la destra tiene sospesa sul capo della vittima una patera umbilicata nell'atto della libazione; Ifigenia, portata all'altare, è tenuta al di sopra di esso mentre ancora tenta un'inutile resistenza, il suo corpo è visibile nella parte superiore eretta, mentre le gambe, in posizione orizzontale, sono nascoste dalla persona che la porta: questa è vestita come il libante, ma copre il capo con un pileo, mentre il sacrificante per lo più è a testa nuda o porta un berretto frigio. Date le caratteristiche con cui sono rappresentati, si diranno Odysseo l'uno, Agamennone l'altro.

Altro elemento costante è l'indicazione del miracolo, che salva Ifigenia, mediante una ninfa con una cerva tra le braccia. A questi in parecchie urne si aggiungono nuovi personaggi, principali Achille a sinistra e Clitemnestra a destra, entrambi inginocchiati e in motivi perfettamente corrispondenti di preghiera e disperazione.

Nel dipinto pompeiano 1304 H. abbiamo una concezione dell'atto del sacrifizio analoga a quella delle urne, ed il gruppo centrale, formato da Ifigenia e da coloro che la portano, ripete abbastanza fedelmente i motivi dei rilievi etruschi tanto da non poter disconoscere una affinità intrinseca. Ma per quel che riguarda il merito testimoniale, per dir così, di queste opere d'arte, il dipinto a priori potrebbe reclamare in proprio favore una maggiore fedeltà come opera d'arte pittorica, laddove le urne, dovute il più delle volte a rozzi scalpellini, sono note per la loro inferiorità artistica. E' notevole che mentre nelle urne Agamennone, caratterizzato come

(1) Brunn., *I rilievi delle urne etrusche*, I. t. XXXV-XLVII, 26; *Schlie.*, *Etr. Aschenkisten*, p. 60 e seg.; Ribbeck, *Röm. Trag.*, p. 99 seg; Conze, *Vorlegebl.*, s. 5^{a}, t. X 2-4.

(2) Helbig, *Wandg.*, 1304.

(3) Le urne volterrane, classificate a parte dal Brunn, mantengono anch'esse l'identico concetto fondamentale delle perugine.

guerriero, prende parte attiva all'azione come sacrificante, nella pittura il sacrifizio sarà compiuto da Calcante, ed Agamennone è rappresentato nel motivo di velamento identico all'Agamennone dell'ara di Cleomene. Ora questa figura velata, d'origine indubbiamente timantea, è la più importante pel nostro scopo. Evidentemente essa non può originariamente appartenere a tutti e due i gruppi; ma in quale dei due è interpolata?

Il Michaelis la credette tale nell'ara di Cleomene, e così dalla maggior parte degli archeologi fin qui non è stata messa in dubbio la pertinenza al gruppo *B* (1). Ma, esaminando più attentamente la pittura, nella sua composizione notiamo una certa mancanza di organicità: la figura di Agamennone non è in nessun modo legata all'azione che converge tutta verso il punto opposto, nessuno dei partecipanti al sacrifizio, sia pur idealmente, mostra un rapporto qualsiasi col padre della vittima, il loro sguardo è volto verso l'alto. È vero che ciò potrebbe spiegarsi con l'indicazione del miracolo, ma cotesto miracolo sarebbe mai per caso espresso con le due figure in alto? La donna afferrata alla cerva o non è Ifigenia, che già è rappresentata nella parte principale del quadro, oppure (e deve intendersi che la scena espressa in alto si riferisca ad un momento posteriore al salvamento) non è in coerenza con l'azione e con i motivi delle figure del piano inferiore. Di più le urne costantemente ci indicano il modo con cui il miracolo era rappresentato, ed una sola volta nell'urna chiusina, volendo lo scalpellino rappresentare il miracolo stesso, è posta presso l'altare la cerva, mentre Ifigenia è portata via da Artemide. Le urne etrusche danno inoltre come presenti al sacrifizio personaggi, fra i quali già notammo Achille e Clitemnestra, mentre la pittura limita di molto il numero di essi, di modo che potrebbe ritenersi il dipinto pompeiano come un'abbreviazione della composizione originale (2). E per quel che riguarda Agamennone le urne gli attribuiscono un ufficio ed un'azione opposta addirittura a quella che ha nel dipinto: una modificazione per questa figura è quindi avvenuta rispetto all'originale del gruppo *B*, ma la modificazione avvenne nelle urne o nella pittura pompeiana?

Forse con i soli mezzi addotti fin qui non si otterrà una risposta decisiva. Certo le considerazioni esposte scuotono un po' la fede che l'Agamennone timanteo sia originale nella composizione del gruppo *B*, ma d'altra parte neppure può credersi dimostrato tale pel gruppo *A*, e così l'uno e l'altro gruppo si contendono il vanto di essere derivati da Timante.

Credo che la luce venga da un ultimo monumento, assai umile e grossolano, il musaico d'Ampurias (3), che a prima vista si direbbe indipendente dall'uno e dall'altro gruppo. La figura d'Ifigenia però s'accosta all'Ifigenia quale ci è data dai monumenti del gruppo *A*, benchè

(1) Già l'AMELUNG (*Röm. Mitth.*, 1905, pagina 306) aveva notato, invero, che la figura di Agamennone nel dipinto non poteva accordarsi coi motivi più recenti del gruppo centrale.

(2) Nella pittura troviamo l'indicazione di sassi posanti sul suolo. Ora nelle urne ritroviamo la presenza di questi sassi, ma collegati ad una scena vivace di lotta fra varî personaggi, ciò che induce a pensare che nella pittura forse altri elementi siano stati omessi.

(3) V. tav. d'agg. *A*; HEYDEMANN, *Arch. Zeit.*, XXVII 1869, p. 7; *Schlie.*, id, p. 90; CONZE, *Vorlegebl.* s. 5ª, t. X 1; SCHULTEN in *Neue Jahrbücher für das Klass. Altertum*, 1907, I. p. 343, tav. II.

MVSAICO DI AMPVRIAS.

nel musaico l'espressione sia naturalmente diversa; ed è notevole poi che la figura che conduce la vittima ricorda il sacrificante del vaso basilicatense per la foggia dell'himation e la lunga asta che stringe nella sinistra. Ma di più, in alto, c'è il gruppo di Artemide con la cerva; quest'ultima è assolutamente identica nella mossa e nella direzione a sinistra a quella del vaso e del rilievo di Termessos; che essa nel dipinto vascolare sia coperta da Ifigenia è già stato spiegato (1) e non ne viene scossa la concordanza; anche la figura di Artemide offre tale rassomiglianza con la corrispondente della pittura da non potersi attribuire al caso, ma far pensare che esse derivino da uno stesso originale. Ancora nel musaico abbiamo ripetuta la figura del giovane ministro del culto, che, per quanto in veduta diversa, ripete il motivo del ministro nel dipinto vascolare (2). Tutto ciò impone la conclusione che anche il musaico sia una derivazione dall'originale del gruppo *A*, ed anzi, poichè i rilievi possono avere omesso alcune figure, e modificate le vedute secondo leggi proprie del loro genere d'arte, il musaico, per quanto rozzo, potrà contenere un maggior numero di elementi e più fedeli all'originale. Abbiamo infatti in esso una scena composta di varî personaggi, alcuni dei quali caratterizzati in modo tale da poter senz'altro riconoscere in essi Odysseo, Calcante, Menelao, ed il giovane Achille, quest'ultimo assai convenientemente in disparte dal centro ove deve compiersi il sacrifizio (3), ed altri non troppo bene identificabili; tali il giovane che a sinistra, dietro la colonna, guarda con indifferenza la scena, ed i varî altri spettatori posti dietro il gruppo centrale. Quanto al primo poichè, togliendo la colonna, esso viene a trovarsi rispetto ad Ifigenia nell'identica posizione del giovane nudo nei due rilievi dell'ara fiorentina e dello scrigno d'avorio, si è tentati fortemente di avvicinarlo ad esso, e vien fatto allora di pensare a Diomede, amico e cooperatore di Odysseo in tutto l'intrigo precedente al sacrificio (4). Ora nel musaico a sinistra si presenta Agamennone, e che tale sia questa figura è innegabile per la posizione sua, pel dolore che mostra, e pel gesto delle braccia. Questo Agamennone nel motivo generale corrisponde così indubbiamente alla figura velata dell'ara di Cleomene, e la mancanza del velamento si deve attribuire ad una di quelle trascuranze o ignoranze dei copisti che anche rispetto agli elementi più caratteristici delle composizioni non sono inaudite, e non sarebbe la prima volta che un copista modifica.

Così avremmo ripetuto in due monumenti che si rivelano del gruppo *A* questo motivo di Agamennone; e, considerato che già forti dubbi si affacciavano sulla pertinenza di questa figura all'originale del gruppo *B*, dobbiamo concludere che l'Agamennone velato appartiene

(1) Löwy, *Röm. Mitth.*, 1896, p. 258.

(2) Su tali variazioni nelle riproduzioni cfr. Löwy, *Zum Repertorium der späteren Kunst* in *Mélanges Nicole*.

(3) Cfr. Eur., *Iph., A.*, v. 1427 segg.

(4) Che possa essere Achille come afferma il Michaelis, è più che inverosimile. Già l'Overbeck avea mostrata l'assurdità di una tale azione pel giovane eroe; e se, come il Michaelis stesso osserva, la tragedia euripidea sta a base della composizione, Achille dovrebbe o presentarsi armato attendendo la fidanzata presso il tempio della dea, come nel musaico, o dovrebbe essere identificato nella funzione del giovane ministro del culto.

all'originale del gruppo *A*, e che le discordanze stilistiche notate dal Michaelis saranno dovute al copista che nel gruppo centrale dell'ara avrà usato una stilizzazione più consona al carattere simmetrico ed araldico del gruppo ed alla sua applicazione ad un corpo cilindrico. E l'Agamennone velato, di così forte espressione psicologica, va perfettamente d'accordo con l'Ifigenia ispirata ed un elevato concetto etico, laddove poco s'accorderebbe con il sacrifizio, come è espresso nell'originale del gruppo *B*, nel quale all'Ifigenia, sollevata a viva forza ed agitata, assai meglio si adatta l'Agamennone impassibile sacrificatore.

E questa conclusione è avvalorata dalle fonti, che parlano dell'opera timantea, le quali all'Agamennone velato uniscono un'Ifigenia « *stante ad aras* (1) », non « *deducta* » nè « *sublata virum manibus* (2) » ed un'indiretta conferma ne dà l'epilogo della tragedia euripidea. Ora sia o no questo epilogo di mano di Euripide il vecchio (3), e nel caso che fosse di Euripide il giovane sarebbe per noi ancor più probativo dando una versione del mito addirittura opposta a quella data da Euripide di Mnesarco nell'Ifigenia in Tauride (4), è innegabile che esso s'accorda mirabilmente col concetto timanteo, tanto che se ne riceve l'impressione che le due opere, la poetica e la pittorica, siano intimamente legate (5), e tanto più se si pensa che l'attività di Timante si svolse nelle olimpiadi 90 e 100 e la tragedia fu rappresentata dopo la morte dell'autore (405 a. C.).

Con l'aiuto quindi delle fonti letterarie e dei monumenti del gruppo *A*, possiamo tentare una generica ricostruzione della pittura timantea, e se da uno dei monumenti possiamo attenderci maggiori indicazioni, è certamente dal musaico d'Ampurias che per la sua natura può meglio conservarci la disposizione e fors'anche i motivi dell'originale pittorico. Le fonti (6) che ci danno notizia di questo dipinto celebrato concordemente nominano Calcante, Odysseo Menelao ed Agamennone; Valerio Massimo aggiunge un « *clamantem Aiacem* ». Ma Aiace non è mai stato connesso in modo particolare al sacrifizio d'Ifigenia, mentre un altro guerriero è legato strettamente a questa azione e vi prende parte attiva, Achille; e poichè tutte le fonti ne tacciono, mentre per gli altri personaggi usano un formulario stereotipato, possiamo crederla un'aggiunta di Valerio Massimo.

Ma le opere figurate attestano la presenza di altri personaggi, cioè del ministro del sacrifizio (7), di Diomede (8), ed un certo numero di spettatori (9). Che il ministro del sacrifizio non sia ricordato nelle fonti letterarie non desta meraviglia, data l'umiltà della sua mansione,

(1) Pl., *Nat. Hist.*, XXXV, 73.

(2) Lucr., *De rer. nat.*, I, 95.

(3) Cfr. G. Vitelli, *Intorno ad alcuni luoghi della Ifigenia in Aulide di Euripide*, p. 31 segg.

(4) V. 6 seg. v. 360 e 784.

(5) Reisch, *Griech. Weihgeschenke*, p. 117 e segg., 126 segg., contro Rizzo « *Studi archeologici sulla tragedia e sul ditirambo* » in *Rivista di Filologia*, XXX, 1902, p. 452 seg; Robert, *Niobe*, p. 10; Hauser in *Iahresh. d. österr. archaeol. Inst.*, VIII, 1905, p. 35, nota 12.

(6) Cic., *Orator.*, 22; Brutus, 18; Quintil., II, 13; Val. Max., VIII, 11, ext. 6.

(7) Ara di Cleomene, cassetta d'avorio, vaso basilicatense, musaico.

(8) Ara, cassetta, musaico.

(9) Musaico.

dovendosi in una rapidissima menzione accennare soltanto ai personaggi psicologicamente posti in rilievo dall'artista, e tanto più, se ci è concesso in certo modo anticipare nelle conclusioni, che essi formano il nucleo centrale dell'opera, quello che primo e maggiormente colpisce lo sguardo e che anche in un accenno fugace deve essere notato. Le due ultime osservazioni spiegano anche il silenzio rispetto a Diomede, che non poteva mancare accanto ad Odysseo, come pure era necessaria la presenza di Achille (1) l'unico difensore della vittima. Quanto agli altri assistenti si può credere probabile che fossero presenti come rappresentanti dell'esercito (2), essendo la loro presenza attestata dal musaico e dai versi euripidei in cui è descritta la scena del sacrificio. Che vi dovesse essere un'indicazione locale ce lo dicono alcuni dei nostri monumenti, e si è tentati fortemente di identificarla nel platano dell'ara e del musaico, quel platano miracoloso al cui tronco con le sue spire si era avvoltolato il δράκων ἐπὶ νῶτα δαφοινός – σμερδαλέος (3). E molto più è possibile una simile indicazione in un pittore come Timante che doveva sentire quanto questo elemento, consacrato dalle parole del poeta, racchiudeva in sè di rappresentazione; esso era il simbolo dello svolgersi di tutta la lotta dei Greci, e della loro vittoria finale per la quale occorreva anche il sangue della fanciulla regale che stava per sacrificarsi.

La posizione fin ad un certo punto e l'espressione dei personaggi si deducono dalle parole di Plinio, dalla descrizione euripidea, e dai monumenti stessi.

Ifigenia, in piedi, innanzi all'altare (4), *peritura* cioè prima che cominci la cerimonia, mesta ma rassegnata; a lei vicino Odysseo che l'accompagna all'ara non come persona che sorregga, ma che guidi; Calcante, qualche passo discosto, già pronto alza il coltello sacrificale con la destra e il suo occhio meccanicamente segue questo suo gesto, ma qualcosa di soprannaturale ferma il suo sguardo che là verso le nubi, la dimora dei celesti, si affissa dilatandosi e si concentra, mentre il sacerdote, vinto dal veggente, dimentica la scena presente (5). Ed ecco un'altra parte della pittura, non meno importante del gruppo centrale, si delinea in alto, l'intervento di Artemide che salva Ifigenia e la cui venuta il μάντις vede o prevede. Agamennone si volge altrove coprendosi, e Menelao, sopraffatto dal dolore e forse dal rimorso lacrima e geme: Achille, pari a sè stesso, sdegna nella sua fierezza di mostrare il suo dolore con atti esteriori, ma cupo nella sua tristezza segue lo svolgersi della scena un po' in disparte, presso il tempio della dea, senza mescolarsi al volgo nè a quei principi feroci e vili che in presenza di tutto l'esercito non arrossiscono di piangere e dolersi al compimento delle triste loro mene. E come contrapposto la figura giovanilmente impaziente di Diomede che assiste indif-

(1) Musaico.

(2) *Iph. A.*, v. 1545 seg.; cfr. anche *Ant. Lib.* « οἱ ἀριστεῖς οὐ προσέβλεψαν, ἀλλὰ πάντες ἔτρεψαν ἄλλῃ τὰς ὄψεις ».

(3) Il. B. 308. E chissà che una indicazione locale simile non abbia dato origine all' Igea della cassetta d'avorio?

(4) La presenza dell'altare del sacrifizio è confermata da alcune delle nostre opere, e sopratutto dal frammento di vaso aretino.

(5) Cfr. l'espressione della nobile testa di Calcante nel dipinto pompeiano 1305 H., e quella che lo stesso ha nel musaico d'Ampurias.

ferente all'azione, di null'altro desideroso che di rompere l'indugio imposto al suo spirito bellicoso: il ministro del sacrifizio in un posto secondario presso l'altare, e come sfondo alla scena l'esercito degli Achei affollato « εὐθὺς 'Αργείων ὄχλος — ἠθροίζεθ' ».

Si delinea quindi abbastanza chiaro nella nostra mente il contenuto del dipinto timanteo, almeno nella disposizione e nei motivi generali delle singole figure, e nello spirito di grandiosità e di eroismo, di mestizia e raccoglimento, reso più intenso dall'attitudine dolorosa dei presenti e dall'espressione ispirata del veggente, che pervade e penetra tutta la scena (1). Una simile composizione è certo in tutto conforme all'arte del pittore nel quale « *cum sit ars summa, ingenium tamen ultra, artem est,* e pel quale l'elemento psicologico assurgeva a fine principale, perchè appunto per mezzo di questo lo spirito dello spettatore era spinto ad una visione oltre la rappresentazione, ed abbracciava tutto un ciclo d'azione con un solo sguardo sintetico e comprensivo.

Roma, Febbraio 1909

MARIA MADDALENA MICHELA.

(1) Cfr. AMELUNG, *Röm. Mitth.*, XX, 1905, p. 308 e seguenti.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO
E RECENSIONI

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

STORIA ED ANTICHITA ROMANE

L'Imperatore Licinio. Ottone Seeck studia nel *Rhein. Museum* LXIII (1908), pagg. 476-479, le feste quinquennali dell' imperatore Licinio e le colloca nell'a. D. 313.

Fabio pittore e Sallustio. Articolo di G. Costa nella *Rivista di Storia Antica* XIII (1909) p. 30-40.

Celio Rufo. Contributo alla vita dell' oratore M. Celio Rufo di F. Münster, *Hermes* XLIV (1909) p. 135-142.

Il campo di battaglia nella foresta di Teutburgo. Studio topografico di Erich Wilisch sul luogo ove avvenne la battaglia di Varo (*Neue Iahrb. für Kl. Alt.* XXIII (1909), p. 322-353). Lo studio è accompagnato da una buona bibliografia dell'argomento.

Alani. Contributo alla storia degli Alani di E. Täubler in *Klio,* IX (1909), p. 14-28 Gli Alani vengono per la prima volta menzionati da Lucano, *de bello civ.* 8, 223, circa gli anni D. 64/5.

Guerra annibalica. Sulle campagne avvenute al principio dell'a. 217 e la battaglia del Trasimeno, studio di E. Sadée, *Klio,* IX (1909) p. 48-68. Sulla battaglia del Trasimeno è ancbe lo studio di Thomas Asbhy nel *Journal of Philology*, XXXI (1908) p. 117-122.

Campagna contro gli Elvezi nell'a. 58 a. Cr. Numero dei partecipanti. B. A. Müller, *Klio,* ibid. p. 69-75.

Campagna Flavio-Vitelliana del 69. Appunti di L. Valmaggi, *Klio,* ibid. p. 252-253.

Sulla cronologia della prima guerra Macedonica. Studio di V. Costanzi negli *Studi storici per l'antichità classica,* I (1908). p. 31-45.

Trionfo e Voto. Studio diffuso di G. Beseler in *Hermes* XLIV (1909), p. 352-361 sul *triumphus* che è una *voti solutio.*

Giuochi scenici. Alberto Müller studia le fonti alle quali possiamo attingere per conoscere la condizione dei giuochi scenici da Costantino Magno fino a Giustiniano (*Neue Jahrb. für Kl. Altertum*) XXIII (1909), p. 36-55.

Trionfo Romano. Il trionfo era dapprima una istituzione sacra, il compimento di un voto, e solo più tardi divenne una onoranza personale del vincitore (R. Laqueur, *Hermes,* XLIV (1909) p. 215-236).

L'incendio di Roma dell' a. 64. Studio di A. Profumo, che chiarisce meglio le conclusioni a cui giunse l'A nel suo poderoso volume : *Le fonti ed i tempi dell'incendio Neroniano.* (*Rivista di Storia Antica,* XIII [1909] p. 3-29).

Romani e Liguri. Articolo di *A. Solari* sulle guerre dei Romani coi Liguri per la conquista del territorio Lunese-Pisano, negli *Studi Storici per l'antichità classica* I (1908), p. 58-84.

Rutilio Rufo. Studio di E. Pais nel periodico sopra citato, p. 85-122 sulla vita, sui frammenti dell' autobiografia e sul processo *repetundarum* di P. Rutilio Rufo.

Napoli Antica. Studio topografico di A. Pirro, sulla porta Ventosa di Napoli antica, nello stesso periodico, p. 199-223.

Etoli. V. Costanzi esamina le relazioni degli Etoli coi Romani, dopo la pace di Fenice, *ibidem,* p. 420-442.

Catilina. Quale sia il nucleo storico nella tradizione della congiura di Catilina. Studio di E. Ciaceri, nel period. cit. p. 511-561.

Tacito. Studio di E. G. Hardy su *Tacito come storico militare nelle Istorie nel Journal of Philology*, XXXI (1908) p. 123-152.

Sodalicia vernaculorum, B. Filow pubblica nel periodico *Klio* IX (1909), 253-259, un frammento di un'iscrizione bilingue rinvenuto in Sofia nel quale è menzionato il *sodalicium vernaculorum.*

XII Tavole. L'età della redazione e della pubblicazione delle leggi delle XII tavole. Studio di E. Pais negli *Studi storici per l'A classica,* II, (1909) p. 1-51.

Modificazioni alle leggi dei Gracchi. Studio di Giuseppe Corradi sopra la legge probabilmente del tribuno della plebe Minucio Rufo (a. 121 a. Cr.); sulla *lex agraria,* anonima, del 111 a. Cr., e sulla legge di Spurio Torio, *ibidem* p. 63-80.

Questioni Pliniane. Studio di Giovanni Costa sui frammenti della cronografia di Nipote; sulle traccie nella *Naturalis historia* dell'epitome liviana nella *Rivista di Storia Antica,* XII (1908) p. 527-535.

Appunti annibalici. Continuazione degli studi di T. Montanari: sullo Chappuis e la questione se Annibale raggiunse o almeno s'avvicinò grandemente alle nevi perpetue; sul passo di Polibio (III, 41,2) ἐπὶ τὴν ὡραίαν; sull'origine del testo liviano XXI, 31, ibidem, pag. 536-544.

Diocesi e officine monetarie. G. B. Mispoulet nei *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions* 1908, p. 254 e seg. dimostra, contrariamente al parere del Mommsen, che, nè al tempo di Diocleziano, nè sotto i suoi successori, vi fu una concordanza fra il numero delle diocesi e quello delle officine monetarie dell'impero.

Esercito romano. I *Bonner Jahrbucher,* vol. 117 (1908) contengono uno studio ampio ed eccellente di A. Domaszewski sulla *Rangordnung dell'esercito romano* (p. 1-278).

Emilio Scauro. Nella biblioteca della Facoltà di Lettere di Parigi (volume XXV [1909]) si contiene uno studio di G. Bloch intorno a *M. Emilio Scauro* che vuol essere un contributo alla storia dei partiti nel settimo secolo di Roma.

Fonti del diritto Romano. Col titolo di *Fontes Iuris Romani anteiustiniani,* i professori S. Riccobono, G. Baviera e C. Ferrini (quest'ultimo, rapito pur troppo alla scienza, prima che il lavoro fosse pubblicato) hanno pubblicato un manuale delle Fonti del diritto romano antegiustinianeo (Firenze 1909), sul tipo di quello del Bruns e di quello del Girard. La parte prima illustrata dal Riccobono contiene le leggi propriamente dette: i senatoconsulti e le costituzioni imperiali. La seconda parte curata dal Baviera contiene le istituzioni di Gaio e i frammenti di altri giureconsulti romani, di raccolte giuridiche, come i codici Gregoriano ed Ermogeniano e le *leges saeculares* tradotte in latino dal siriaco dal compianto Ferrini. Il manuale è utilissimo ma il prezzo troppo alto (lire 17) lo renderà accessibile a pochi.

Plebe Romana. Giulio Binder professore di diritto all'Università di Erlangen ha testè pubblicato col titolo *Die plebs* un grosso volume di 630 pagine (Leipzig 1909) in cui tratta dell'origine e dello sviluppo della plebe romana.

La Tavole d'Eraclea. Gaetano De Sanctis, nelle *note di epigrafia giuridica* comunicate all'*Accad. delle Scienze di Torino* 1909-10, tratta della famosa tavola di Eraclea designata per lungo tempo come *lex Iulia Municipalis* e sostiene che il testo di cotesta tavola non è nè una *lex data,* nè una *lex rogata,* ma una raccolta di *excerpta* di leggi romane promulgate di recente, fatta a cura della città di Eraclea, e che avevano maggiore interesse per gli Eracleoti.

Proprietà individuale in Roma. È un frammento dell'opera sulla *proprietà fondiaria in Roma* che il compianto Paolo Guiraud stava preparando quando la morte lo colpì nel pieno vigore della sua operosità scientifica (*Revue des Quest. Historiques* 85 (1909), pagine 333-356).

Sidonio Apollinare. Continuazione degli studi importanti di Paolo Allard sopra l'eminente poeta del secolo quinto, ibidem, pagine 49-66.

Istituzioni Municipali. Seguito degli ottimi studi di I. Declareuil sulla storia delle istituzioni municipali durante l'impero romano: il *curator civitatis* il *defensor civitatis,* e l'amministrazione delle città. *Nono. Revue de Droit Fr. et Étr.,* 1908, p. 28-65: 542-577; 674-689).

Il privilegium *in diritto pubblico alla fine della repubblica romana.* Studi di H. Legras, ibidem, p. 584-611, 650-664.

Il Marmo (sic) d'Aljustrel. Nuovo studio di E. Cuq sull'importante iscrizione tornata in luce nel 1907, ibidem, p. 665-673.

La leggenda storica dei primi secoli di Roma. Studio di G. De Sanctis nel *Journal des savants* 1909, p. 126-132; 205-214.

Parmeniano. Studio di P. Monceaux sopra uno dei capi del donatismo in Cartagine: ibidem 1909, p. 19-26; 157-69.

Pauly-Wissowa. È di recente uscita la seconda parte del sesto volume della Enciclopedia Reale del Paulynel rifacimento del Wissowa e che comprende gli articoli da *Euxantios* a *Fornaces.* Notevoli: *Exercitus* (Liebenam), *Fabri* (Kornemann); *Fasti* (Wissowa e Schoen); I *Flavii* (Weynard); *Foedus* (K. I. Neumann).

Frontiera dell'Eufrate. È il titolo di una dotta monografia di V. Chapot che forma il volume 99 della Biblioteca delle Scuole Francesi di Atene e di Roma (Paris 1907). L'A. vi studia specialmente le condizioni dell'Armenia, della Mesopotamia e della Siria da Pompeo alla conquista araba.

Pozzuoli antica. Eccellente studio di C. Dubois (volume 98 della Biblioteca sopracitata, Paris 1909) sulla storia e sulla topografia dell'antica Pozzuoli.

Imperatori Romani. Una buona storia degli *imperatori romani* dalla morte di Cesare fino a Diocleziano ha testè pubblicato in due volumi con illustrazioni (Leipzig. 1909) Alfredo Domaszewski.

LUIGI CANTARELLI.

EPIGRAFIA ROMANA.

Lamina di bronzo con iscrizione riferibile alla guerra dei socii italici. Una antica lamina di bronzo inscritta rinvenuta già da qualche tempo in Roma, e per fortunata combinazione (di cui il merito principale spetta al ch. prof. Giuseppe Gatti) acquistata per il Museo Capitolino, contiene due decreti emanati da Gneo Pompeo Strabone, padre di Pompeo Magno, quale comandante supremo degli eserciti romani nel Piceno durante la guerra sociale (91-88 a. Cr.) coi quali decreti viene concessa la cittadinanza romana con donativi militari, ad alcuni soldati ausiliari di cavalleria reclutati nella Spagna che componevano la TVRMA SALLVITANA. Il monumento importantissimo e pieno di molte difficoltà epigrafiche è pubblicato con dotto e sagace commento dal Gatti nel *Bullettino della Comm. A. C. di Roma* XXXVI (1908), p. 169, 226. Intorno alla stessa iscrizione sono stati pubblicati altri scritti che qui enumeriamo: E. Costa, *di una iscrizione recentemente scoperta in Roma* (Rendiconti dell'Acc. delle Scienze di Bologna 1908-09, p. 1 e seg.); E. PAIS: *Il decreto di Gn. Pompeo Strabone sulla cittadinanza romana dei cavalieri Ispani* (Studi storici per l'antichità classica II ([1909], p. 113-162); G. Stara Tedde *Una nuova importantissima iscrizione romana attinente alla guerra sociale*, Roma, 1909; G. De Sanctis, *note di Epigrafia Giuridica; i decreti di Pompeo Strabone* (Atti della R. Acc. delle Scienze di Torino, 1909-10.

Appendice agli studi precedenti si può considerare quello della signorina prof. Lorenzina Cesano sulle *monete degli Italici durante la guerra sociale*, Bull. Comunale, 1908, p. 227-240.

Sigillo figulino. Nel territorio di Sgurgola tornò in luce un frammento di tegola bipedale, il cui bollo impresso dice così: *princeps Pomponi Corvi corona servos.* È questo uno dei più antichi bolli figulini i quali appartengono al finire della repubblica e ai primi tempi dell'impero (Gatti, ibidem, p. 48-52).

Lastra marmorea con iscrizione di Potito Messalla. In Roma è tornato in luce un frammento di iscrizione relativa a quel *Potitus Messalla* che nelle celebri tavole marmoree contenenti gli atti dei ludi secolari dell'anno di Roma 737 è appunto ricordato tra i quindecemviri che presiedettero a quei ludi. La iscrizione ricorda che egli fu *q(uaestor); pr(aetor) ur(banus)*, console (lo fu nel 722); pro console di Asia e *legatus* di una provincia che gli editori della lapide, il Vaglieri e il Gatti, suppongono debba essere stata la Siria (Gatti, ibidem, 194-295).

Un'altra lastra di marmo pure rinvenuta in Roma ricorda un Flavio Flaviano che dopo aver militato per ventitue anni, nella decimaquarta coorte urbana ed iscritto poi fra i veterani, ebbe l'ufficio di *adiutor commentariorum at scrini(a) praef(ectorum)*, fu cioè adiutore per la registrazione degli atti negli archivi dei prefetti, probabilmente dei prefetti del pretorio, poichè sono assai numerose nelle fonti epigrafiche le memorie degli ufficiali *a commentariis praefectorum praetorio* (Gatti, ibidem, p. 295-296).

Iscrizione votiva ai Lari compitali. Nel territorio di Amiterno è tornato in luce un piccolo momumento dedicato *Lari compitali* che è importante perchè, nei documenti antichi quasi sempre i lari si consideravano in due persone, mentre questo sarebbe il primo esempio di un titolo posto al Lare compitale (Barnabei, *Notizie degli Scavi* 1908, p. 143).

Iscrizione di Capocotta. Nella tenuta reale detta « la Capocotta » si è rinvenuto un cippo marmoreo che si riferisce ad un opera pubblica corrosa dal tempo che l'imperatore Gallieno restituì in stato migliore. La lapide che ricorda la designazione di Gallieno al consolato settimo è dell'a D. 265. (Ghislanzoni, *Notizie* 1908, p. 476 e seg.)

Iscrizione di Viterbo. Sotto il pavimento dell'archivio arcivescovile di Viterbo si è scoperta una antica base, illustrata dal Gamurrini *(Bull. dell'Ist. Arch. Germanico* 1908, p. 107), eretto dai *Ferentienses* in onore di Costantino.

Iscrizioni di Ferento. Nelle esplorazioni archeologiche della società viterbese *pro Ferento* sono tornate in luce due importanti iscrizioni. L'una è l'iscrizione onoraria di L. Pomponio Rufo prefetto

della *cohors equitata Macedonum;* della *cohors Lusitanorum*; e della *cohors Baliarium insularum* nuova nell'epigrafia romana. La iscrizione sembra posteriore a Nerone. L'altra lapide contiene la dedicazione di *T. Rufilius Priscus* III vir. *aedil. Marti Aug(usto).* Milani, *Notizie,* 1908, pag: 381.

Iscrizione di Pozzuoli. Nel *Bull. dell'Ist. Germanico.* 1908, p. 71-77, l' Huelsen pubblica una lapide di recente scoperta in Pozzuoli che contiene l'iscrizione onoraria di *T. Caesius Anthianus* onorato dalla sua patria con pubblico monumento. Cesio, personaggio dell'ordine equestre, occupò varie cariche, fra cui quelle di *procurator familiae gladiatoriae* nell'Italia settentrionale, nella Dalmazia e in altri distretti e di *procurator vigesimae hereditatium* nel *tractus Etruriae, Umbriae, Piceni* e *pars Campaniae.*

Monumentum Ancyranum. N. Vulié nella *Rivista di Storia Antica* XIII (1909) p. 42-46 sostiene che gli strati appartenenti a tempi diversi che si vogliono riscontrare nel Monumento Ancirano non si possono distinguere l'uno dall'altro, perchè Augusto li fuse insieme.

Diplomi militari. In Umago nell'Istria fu, non è molto, rinvenuto un diploma militare edito ed illustrato dallo Sticotti nell'*Archeografo Triestino,* 118, s. vol. IV (1908) p. 293. Il diploma appartiene alla fine di gennaio o al primo di febbraio dell'a. D. 194: è l'unico del secondo consolato di Settimio Severo e del suo correggente Clodio Albino del quale conserva i nomi completi finora conosciuti dalle sole monete. Si riferisce ad un milite della decima coorte urbana oriundo di Faenza, di nome L. Vespennio, il quale probabilmente compiuto in Roma, il servizio militare, si domiciliò nella regione di Umago sebbene non esista traccia di quel gentilizio nella penisola istriana. Un altro diploma militare è stato rinvenuto in *Tricornium;* è del 29 giugno 120 consoli *C. Publicius Marcellus* e *L. Rutilius Propinquus* (S. Reinach et M. Milloje Vassits in *Comptes Rendus de l'Academie des Inscriptions* 1909, p. 130). Con questi di Umago, di Tricornium, e con gli altri tre recentemente tornati in luce, di Roma, di Eining e di Magonza, i diplomi militari raggiungono il numero 117.

Iscrizione latina di Korbous (*Tunisia*). Dalle rovine della colonna *Iulia Karpitanorum,* situata vicino a Korbous nella Tunisia è tornata in luce la seguente iscrizione: *D. Laelius D. f. Balbus, q. pro pr. assa destrictan solariumque faciundu coerav.* Secondo il Merlin editore della lapide (*C. R. de l'Acad. des Insc.* 1908, p. 120-125), *D. Laelius Balbus* sarebbe il questore del proconsole Q. Cornificio, che avendo preso parte alla guerra che Cornificio, partigiano del senato, sostenne contro il propretore della Numidia T. Sestio, agente dei triumviri, fu vinto ed ucciso nel 42 a. Cr. È notevole nella lapide il termine *assa* equivalente di *sudatorium* o di *laconicum* che si incontra una volta in Cicerone (*ad Quint* fr. III, 1, 2), mentre è nuovo in epigrafia. Nuova è anche la voce *destrictarium* menzionata in una iscrizione di Pompei del tempo di Silla (Dessau, 5706) e che designa il luogo ove i bagnanti erano strofinati con lo strigile; lo *stregghiatoio* secondo il De-Vit. *Solarium* sarebbe un quadrante solare che trovavasi di frequente nei pubblici bagni. La iscrizione può considerarsi come una delle più antiche dell'Africa romana.

Iscrizione di Miliana in Algeria. P. Monceaux pubblica nel *Bull des Ant. de France* 1908, p. 291, un epitafio cristiano trovato recentemente in Miliana nell'Algeria che porta la data dell'anno 275 dell' êra di Mauretania (*XI kal. decen.* [*anno*] *pro*[*vinciae*] CCLXXV) corrispondente all'a. D. 314; l'epitafio ha la sua importanza perchè è la prima iscrizione cristiana che si rinviene in Miliana ed è posteriore all'editto di Milano. Conferma dunque la presenza dei Cristiani al principio del quarto secolo, nell'interno della Mauretania.

Cippo miliare africano. Fra i molti cippi miliari che tornarono in luce lungo la via che univa Theveste a Thelepte e pubblicati dal Donau nei *Mémoires des Antiquaires de France,* 1907, p. 137-215, è notevole uno del tempo di Diocleziano e di Massimiano che ricorda *Varius Flavianus vir perfectissimus praeses provinciae Valeriae* [*Byzacenae*], il quale deve essere stato uno dei primi governatori della provincia *Valeria Byzacena* istituita da Diocleziano.

Luigi Cantarelli.

RECENSIONI.

Della Seta A. — *La collezione Barberini di antichità prenestine* in *Bull. d'Arte,* 1909, pagina 161 seg.

La illustrazione recente del gruppo di oggetti preistorici giá raccolto nella biblioteca Barberini, acquistato ora dallo Stato, apparsa nel Bull. d'Arte del Ministero della pubblica istruzione (III fasc. 5-6 p. 161 e seg.) mi induce a fare alcune osservazioni.

Incomincio dai dati di fatto. Le cosiddette «frange» (13210) non spettano allo stesso oggetto al quale appartenne il cilindro; sono infatti saldate su di una asticella di argento lunga m. 0,225, manchevole alle estremità, e malgrado ciò più lunga del cilindro ai lati del quale non possono corrispondere, anche per la struttura inferiore del cilindro stesso che aveva quattro punti di attacco, dei quali non si vede alcuna corrispondenza nè sulle frange nè sull'asticella che le riunisce.

Su questo materiale da lungo tempo sto preparando un lavoro le cui tavole sono già compiute da oltre un anno, e nel relativo testo mostrerò che quelle frange appartennero al meccanismo di chiusura di un fermaglio da manto, la cui parte centrale era costituita dall'oggetto che nel citato articolo è detta « pettiera ».

Nello stesso articolo è descritto anche un pendaglio in « forma di testa femminile »; effettivamente ve ne sono i resti di un paio, che insieme al manico il quale ivi si dice riunito alla situla di avorio (io veramente l'ho visto disgiunto dalla medesima così presso il sig. Volpi, come nel Museo di Papa Giulio), sono gli unici avanzi di una situla di legno rivestita di argento, come quelle Castellani (Mon. Istit. VIII tav. 26) e Regolini. Questo ufficio del resto era stato riconosciuto già dal Garrucci, dal Conestabile e dal Fernique.

Così pure il riferimento alla tomba arcaica degli scifi di bronzo n. 13163, 13167 e 13204 mi pare più che dubbio; sono infatti pressochè intatti, ora ciò ed il numero rilevante avrebbe certo indotto qualcuno degli estensori dei vecchi inventarii ad introdurne la menzione nei medesimi; poi anche la forma eccessivamente allungata accenna a trasformazioni tarde del tipo piuttosto che ad oggetti di età arcaica.

Gli avambracci di avorio portano alla base dei fori di dimensioni relativamente grandi, profondi, generalmente in numero di tre, nei quali insieme al sig. Volpi notai resti di legno ridotto a piccole masse spugnose color tabacco, soffici e leggere; gli avambracci stessi aderivano adunque fortemente ad un oggetto di legno, e ciò rende poco probabile la opinione espressa dall'autore che siano stati manichi di ventagli o specchi, non vedendosi la ragione dell'interposto legno tra l'avorio e le piume o il metallo, sempre direttamente fissati al primo proprio in quegli esemplari cipriotti e micenei, che secondo l'autore spetterebbero all'arte stessa, o per lo meno all'arte più prossima a quella colla quale sono ornati gli esemplari Barberini. Io ritengo invece che abbiano fatto parte di mobili in legno e precisamente di piccole arpe, come quelle rappresentate così frequentemente sui rilievi assiri dell'epoca dei Sargonidi. Questi rilievi mostrano invero le arpe stesse adoperate coll'antenna, ad avambraccio, verticale; ma è chiaro che lo strumento si doveva suonare assai più agevolmente stringendo la cassa tra il braccio ed il fianco coll'antenna orizzontale in avanti, ed a questo costume si riannoda la ornamentazione degli avambracci dei quali discorro, adatti a reggere delle corde armoniche legate agli sgusci anulari incisi tra le zone figurate. Si noti inoltre che i gusti musicali dell'individuo al quale era destinato quel corredo funebre sono rivelati anche dal corno da caccia, parimente d'avorio, raccolto tra gli altri oggetti.

La ipotesi che l'alto rilievo del leone fosse originariamente posato sul piano a graticola mi fu suggerita già dal sig. Volpi: vi si opponevano però alcune difficoltà che non si poterono superare lì per lì, e che non vedo nemmeno discusse nell'articolo.

Passando poi alla parte illustrativa del medesimo, giustamente l'autore riconosce una intima correlazione tra le oreficerie e gli avorii; vi nota infatti la stessa associazione di elementi geometrici, fitomorfi e zoomorfi, questi adoperati nella ornamentazione delle zone, impiegati quelli a distinguerle; la comune adozione delle incrostazioni di ambra e

l'impiego del bronzo per rafforzare i margini degli oggetti. Ciò risulta dall'esame degli avorii Barberini, ma il confronto colla produzione di questo periodo prova inoltre che gli oggetti in avorio, originariamente placcati d'oro, con castonature d'ambra e di smalti, o riempimenti di stucchi policromi, dovevano addirittura imitare servilmente le coeve oreficerie, dalle quali si distinguevano soltanto per la diversità della materia e quindi per il valore senza confronto minore.

Gli ornamenti geometrici, la treccia, cioè, la linea spezzata ed il meandro, dopo il Boehlau ed il Ghirardini, sono attribuiti dall'autore ai Greci; se si ha presente non il solo materiale vascolare geometrico greco, ma anche quello ceramico ed eneo della età del bronzo tirrena, si deve invece convenire che quegli elementi erano già noti in precedenza, per cui riesce arbitraria la affermazione che nella età del ferro siano da attribuirsi esclusivamente all'arte greca. Anche l'argomento addotto dal Langbehn e da altri in favore della ipotesi che ioniche o in genere greche fossero le oreficerie tirrene, ripetuto già per questi avorii, desunto dalle origini del tipo della sirena, della chimera e del centauro, mi pare privo di valore se si considera che i recenti studii sui mostri, sopratutto su quelli alati, tendono ad indicarne la antichissima origine asiatica. L'arpia o sirena non è che la continuazione della ideografia colla quale gli egizi esprimevano il concetto dell'anima, come mostrano le vignette del loro libro dei funerali già nelle più antiche edizioni a noi note, le quali risalgono al medio impero; la chimera è rappresentata già dall'arte micenea, la cui diffusione in Egitto, in tutta l'Asia mediterranea e verso occidente almeno sino in Sicilia, cioè alle porte del Tirreno, indica una delle vie per le quali quel tipo potè ivi pervenire, indipendentemente dal materiale greco del cosiddetto periodo geometrico; il centauro non è stato ancora osservato nel materiale egizio o asiatico, ma in quest'ultimo i tori e gli altri animali androcefali fanno intravedere la possibilità di un incrocio di forme umane anche col cavallo; appare pertanto evidente la possibilità che l'assenza dei confronti fuori del materiale greco si debba attribuire semplicemente alla scarsezza del materiale a noi pervenuto. Adunque la attribuzione esclusiva all'arte greca di quei tipi mi sembra arbitraria. Poi anche ammettendo che il centauro e, se si vuole, anche la chimera siano di invenzione greca, io non vedo come il Langbehn e gli ionisti successivi, oggi così poco originalmente seguiti in Italia, abbiano potuto affermare semplicemente in base a ciò l'origine ionica dell'arte del gioielliere tirreno e quindi delle sue imitazioni in avorio placcato e smaltato; ogni arte, anche la più originale, essendo costretta ad assimilare gli elementi diffusi nell'ambiente in cui si esercita; e se invece di limitare il loro lavoro ad uno sminuzzamento dei tipi e dei motivi ornamentali proprii dell'arte dell'orafo tirrena, scegliendo poi come elemento di studio quelli che presentavano punti di confronto col materiale greco, a loro meglio noto, avessero tenuto conto di tutti gli altri elementi per i quali tali confronti erano impossibili, forse le conclusioni sarebbero state ben diverse.

La figurazione eseguita su di un recipiente di bronzo, posta a confronto con quella che adorna le oreficerie, induce l'autore a ritenere che l'arte del calcheuta fosse ben distinta da quella dell'orafo e diversi gli artefici; ma quel confronto mi pare inadatto ed insufficiente a trarne questa conclusione, poichè una diversità ugualmente profonda si nota tra la figurazione su quello stesso recipiente, sul sostegno Bernardini o gli altri vasi di quest'ultimo corredo che spettano alla stessa arte e quella colla quale sono ornati gli altri bronzi figurati tirreni, per esempio colla figurazione espressa sulle lamine del trono Regolini e sui notissimi scudi tra cui quelli della stessa tomba Barberini, per i quali viceversa questa distinzione di fondachi non è fatta. D'altra parte il tipo assolutamente identico di parecchi oggetti di bronzo e di oro, l'uso del rame o del bronzo nelle anime degli oggetti in bronzo o rame dorato, sono argomenti che mi inducono a pensare del tutto diversamente in proposito. Certo il confronto colla attuale divisione del lavoro suggerirebbe quella conclusione, ma se invece si cerca di trar luce dalle notizie presso a poco coeve intorno allo stato delle industrie del rame e dell'oro relative proprio a quegli Ioni dai quali deriverebbe secondo l'autore l'arte tirrena, desumendole cioè dagli stessi canti dei loro più antichi Rapsodi, si deve convenire nella opposta conclusione, nell' Odissea l'arte dell'orafo apparendo infatti ancora esercitata dai calcheuti.

Naturalmente la questione della provenienza è discussa e risoluta in base ai fatti ed alle argomentazioni precedenti. Secondo l'autore le oreficerie e gli avorii, contenendo elementi decorativi ionici, o ad ogni modo greci (meandro, treccie ecc., centauro, chimera, arpia), non possono essere state fabbricate in Siria; la associazione di elementi ionici e micenei lo inducono pertanto a riconoscere negli Ioni di Cipro gli autori di questi prodotti. La maggior parte dei riscontri sui quali si fonda questa opinione erano già stati addotti dal Dümmler, alla stessa conclusione giunse il Pollak nel suo recente studio su di una categoria di coevi prodotti in avorio.

Chi redige il presente da parecchi anni ha raccolto le vestigia di un substrato miceneo nella civiltà tirrena della età del ferro e nuovi e numerosi confronti con Cipro; non è qui però il luogo adatto ad una discussione in proposito, che io riservo al lavoro che spero presto di pubblicare su questo argomento. Mi sono sembrate invece necessarie le precedenti osservazioni, perchè se ne possa tener conto dagli artefici ai quali è affidato il restauro degli oggetti.

G. PINZA.

WILHELM ADOLPH. — *Beiträge zur griechischen Inscriftenkunde.* Wien, Hölder, 1909.

Come settimo volume dei Sonderschriften dello Istituto Archeologico Austriaco appare questo cospicuo lavoro di Adolph Wilhelm, l'illustre epigrafista dell'Università di Vienna, che già aveva fornito la materia pel sesto volume con gli eccellenti suoi *Urkunden dramatischer Aufführung in Athen.* Il nuovo lavoro è del genere stesso del precedente: in parte pubblicazione di documenti inediti, in parte sapiente rimaneggiamento di materiale già pubblicato. Le duecento ventisette iscrizioni trattate provengono da più luoghi della Grecia, delle isole e dell' Asia Minore, e si riferiscono ad argomenti diversi, sicchè il libro non costituisce un'unità come gli *Urkunden* i quali tutti riguardano le rappresentazioni teatrali in Atene. S'intende pertanto come difficile sia fare una recensione dell'opera, chè occorrerebbe quasi fermarsi su ciascuna delle iscrizioni illustrate. Ma appunto per la varietà grande della materia l'impressione generale che si riceve dalla lettura del volume è più che mai di ammirazione non tanto per la vasta e profonda erudizione dell'autore sia nella letteratura che nella epigrafia e in ogni parte delle antichità e della storia greca, quanto per la sagacia, la ingegnosità, la sicurezza, il logico rigore dei suoi supplementi. Nessun testo, per quanto infelici possano sembrar le sue condizioni, è per il Wilhelm da lasciarsi in abbandono; anzi si direbbe, che intorno ai più disperati egli adoperi più volentieri l'erudizione e l'acutezza del suo ingegno, come il medico valente che porta di preferenza la sua attenzione sui casi clinici più gravi. Risultati similmente mirabili ottiene l'autore con le sue riconnessioni di frammenti trovati in luoghi e tempi diversi, la cui appartenenza a una stessa iscrizione da nessuno riconosciuta, egli dimostra all'evidenza. Sia in quest'arte che nell'altra delicata e ardua della integrazione dei testi il Wilhelm è un maestro veramente δεινός, e il suo libro, come tutte le opere degli uomini di grande ingegno, si legge oltre che con interesse, col più grande piacere.

R. P.

PROSPERO VARESE. — *Cronologia Romana.* Vol. I. *Il Calendario Flaviano* (450-563 varr.). Parte Prima — Libri I-II, Roma, Loescher, 1908, pagine VII-322.

Il Varese è uno specialista della cronologia Romana; sette anni fa, negli *Studi di Storia Antica* di G. Beloch egli pubblicò una notevole monografia sul *Calendario romano all'età della prima guerra punica*, sostenendo la nuova ipotesi che cotesto calendario aveva uno spostamento regressivo di circa tre mesi verso la fine di cotesta guerra, spostamento che va diminuendo via via che si retrocede verso età più lontane; finchè necessariamente giungesi ad un tempo in cui lo spostamento deve considerarsi come nullo. Ed ora l'A. dà maggiore sviluppo alla sua tesi nel volume che qui si annuncia e che si presenta diviso in due libri. Nel primo si esamina la funzione del calendario dal 218 al 207 a. Cr.; durante la prima guerra punica; e dal 207 al 190 a. Cr.; infine accennate le argomentazioni della cronologia convenzionale, l'A. si occupa della struttura del calendario flaviano, dal tempo in cui venne introdotto e del suo autore. Nel libro secondo, il Varese tratta della cronologia dal 218 al 207 a. Cr., indicando le determinazioni cronologiche degli storici greci e romani e gli spostamenti e sdoppiamenti che s'incontrano nel calendario. Segue uno specchio cronologico dei fatti avvenuti in Italia dal 218 al 206 a. Cr. nella Spagna, in Sicilia, nella Grecia e nella Sardegna

Qualunque sia per essere il giudizio che la critica porterà sul sistema cronologico proposto dal Varese, certo è che nel suo lavoro egli mostra di conoscere assai bene le fonti e i difficili problemi che germogliano dall'esame comparativo di esse; in lui si manifesta una speciale attitudine a trattare i problemi di cronologia sicchè è sperabile che in breve possa darci un manuale completo di questa difficile scienza ausiliaria della storia romana.

LUIGI CANTARELLI.

Libri ricevuti in dono.

CAMPI L. - *Il culto di Mitra nella Naunia* - Trento - Zippel 1909.

DARIER-NICOLE, *Le sanctuaire des divinités Syriennes au Janicule.*

MACCHIORO V. - *Il simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane.* - Estr. dalle *Memorie della R. Accademia d'Archeologia, Lettere ed Arti di Napoli,* 1908.

MAYR A. - *Die Insel Malta im Altertum.*

MICALELLA M. ANTIMO - *Gli Iapigi.*

MICALELLA M. ANTIMO - *Hyria, Thuriae, Sybaris.*

MICALELLA M. ANTIMO - *Polemica Messapica.*

MILANI L. A. - *Italici ed Etruschi.*

MOSCHETTINI O. - *Una polemica messapica* - Ostuni-Tamborrino, 1909,

SCHRADER H. - *Archaische Marmorskulpturem im Akropolismuseum zu Athen* - Wien-Hölder, 1909.

WILHELM A. - *Beiträge zur griechischen Inschriftenkunde* - Wien-Hölder, 1909.

Cambi.

American Journal of Archaeology.

Annales de l'Université de Lyon.

Archiv für Religionswissenschaft.

Archivio Storico della Società Romana di Storia Patria.

Bollettino d'Arte del Ministero di P. I.

Bulletin of the Archaeological Institute of America.

Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien.

Mittheilungen des deutschen archäologischen Institutes in Athen.

N. B. Delle principali pubblicazioni ricevute in dono, sarà reso conto nel prossimo fascicolo.

POSTSCRIPTUM alla p. 38.

Le tre lettere iniziali *zer*, come gentilmente mi suggerisce il sig. prof. E. Lattes, dato il facile scambio di *z* con *s*, dovranno con maggior verosimiglianza integrarsi con *Zer*[*t*]*u*[*r*].

B. NOGARA

POSTSCRIPTUM alle p. 58 *segg.*

Guardando, dietro un suggerimento del dott. Amelung, le tavole fotografiche delle sculture del Museo Torlonia, alla biblioteca dell'Istituto, ho potuto identificare alcune delle sculture trovate negli anni 1827-9.

Le due teste muliebri bacchiche debbono essere i num. 263, 334 (ambedue trasferite ivi dalla Villa Albani).

Il solo putto che scherza con un cane che si trovi nel museo (n. 172) proviene, secondo il catalogo dalla raccolta Cavaceppi: ma può essere che sia stato mandato a lui per ristauro, e che sia così nato l'equivoco.

La statua semicolossale di Arianna è il numero 389, portata dalla Villa Torlonia sulla via Nomentana.

La grande tazza colle fatiche d'Ercole (pag. 52) è il numero 383.

Questi numeri delle tavole fotografiche corrispondono con quelli dell'edizione del 1883 del catalogo del Visconti: io invece nel testo aveva adoperato quella del 1880. Così i due sarcofaghi colle fatiche d'Ercole (num. 330, 334 del catalogo del 1880) portano i numeri 420, 422 in quello del 1883.

Lo stesso dott. Amelung mi dà il suggerimento che si potrebbe identificare con una delle « quattro statuine rappresentanti Muse, mancanti della testa » (pag. 57) la Terpsichore della Galleria dei Candelabri (n. 182), che è appunto una statuetta sedente, con testa adattata.

TH. ASHBY.

VIA APPIA
d
a
b
c
11
e
10
13
12
1. Opera di mattoni
2. Opus mixtum e quadrelli di tufa
3. Opera a sacco
4. Edifizi sulla Via Appia non appartenenti alla villa
5. Opera in blocchi di pietra
6. Opus reticulatum
7. Muri Medioevali
Edifizi a livello più alto
Archi, volte e muri probabili
10 0 10 20 30 40

Fotolit. Danesi - Roma

31
32
33
34
24
23
26
28
25
27
α
22
21
20
19
18
14
15
16
17
a
c
d
Opera di mattoni
Opus mixtum o quadrelli di tufa
Opera a sacco
Opus reticulatum
Volte e muri non più visibili
Edifizi a livello più basso
Terreno già occupato da edifizi
10 0 10 20 30 40 METRI

Fototip. Danesi - Roma

AVSONIA

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE

ANNO IV · MCMIX

FASCICOLO · II

RES · ANTIQVAE
LAVDIS · ET · ARTIS

ROMA
STABILIMENTO TIPOGRAFICO RICCARDO GARRONI
GIÀ SOCIETÀ TIPOGRAFICO-EDITRICE ROMANA
PIAZZA MIGNANELLI, 23

1910

La Società Italiana d'Archeologia e Storia dell'Arte, fondata in Roma il 1° gennaio 1906, si propone di favorire gli studî archeologici e storico-artistici e di secondare l'opera esplicata dai pubblici poteri nel rinvenimento, nella tutela e nell'illustrazione dei monumenti che riguardano l'arte e la storia del nostro paese.

Pubblica una rivista «Ausonia» la quale ha per iscopo non solo di portare un contributo alle discipline archeologiche e storico-artistiche con articoli originali, ma anche di diffondere il loro amore in mezzo a tutte le persone colte con larghi notiziarî e bollettini bibliografici che tengano al corrente dei progressi della scienza.

Il contributo sociale è di lire 20 annue per i soci ordinari, 300 per i soci perpetui e 500 per i soci benemeriti.

Può divenire socio, con diritto a ricevere la Rivista e a partecipare ad ogni altra manifestazione dell'attività sociale, chiunque voglia, purchè invii la sua adesione, raccomandata da due soci, al segretario

Prof. LVCIO MARIANI

VIA PIERLVIGI DA PALESTRINA, 55 - ROMA

al quale debbono essere pure spedite le comunicazioni scientifiche e quanto riguarda la Rivista.

Per gli affari amministrativi occorre invece rivolgersi al

Prof. ANGELO COLINI

VIA DEL COLLEGIO ROMANO, 26 - ROMA.

AVSONIA

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE

ANNO IV · MCMIX

FASCICOLO · II

RES · ANTIQVAE
LAVDIS · ET · ARTIS

ROMA

STABILIMENTO TIPOGRAFICO RICCARDO GARRONI

GIÀ SOCIETÀ TIPOGRAFICO-EDITRICE ROMANA

PIAZZA MIGNANELLI, 23

1910

AVVERTENZA

Gli autori sono personalmente responsabili degli articoli da loro firmati.

SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE

CARICHE · UFFICIALI

Presidente Onorario Perpetuo

Prof. DOMENICO COMPARETTI, Senatore del Regno, Socio Benemerito.

Presidente effettivo

S. E. il Principe D. ALFONSO DORIA PAMPHILY, Senatore del Regno.

Vice Presidenti

Residenti:

D. LEONE CAETANI Principe di Teano, Deputato al Parlamento.
Prof. Comm. ADOLFO VENTVRI, della R. Università di Roma.

Non residenti:

Prof. Comm. GIVLIO DE PETRA, della R. Università di Napoli, Sopraintendente agli Scavi.
Prof. Comm. GHERARDO GHIRARDINI, della R. Università di Bologna, Sopraintendente agli Scavi.

Consiglieri

Prof. Comm. ADOLFO APOLLONI - On. LVIGI BODIO, Senatore del Regno - Prof. LVIGI CANTARELLI - On. Avv. ROBERTO GALLI, Deputato al Parlamento - Prof. FEDERICO HALBHERR - Prof. FEDERICO HERMANIN - Prof. RODOLFO LANCIANI - Prof. EMAN. LOEWY - Dr. Comm. BARTOLOMEO NOGARA - Comm. Prof. LVIGI PIGORINI - Comm. CORRADO RICCI - Prof. LVIGI SAVIGNONI.

Amministratore

Prof. GIVSEPPE ANGELO COLINI.

Revisori de' conti

Dott. ETTORE GHISLANZONI - Prof. PASQVALE SECCIA - Prof. COSTANTINO PONTANI.

Segretario

Prof. LVCIO MARIANI.

Vice Segretarii

Dott. PIETRO D'ACHIARDI - Dott. RAFFAELE PETTAZZONI.

Comitato di redazione pel 1909.

Prof. LVCIO MARIANI - Prof. LVIGI SAVIGNONI - Prof. LVIGI CANTARELLI - Dr. BARTOL. NOGARA.

Bibliotecario

Dr. GIVSEPPE CVLTRERA.

INDICE DEL FASCICOLO II

ATTI DELLA SOCIETÀ

Nell'Assemblea Generale, tenutasi il 24 aprile 1910, fu presentata dal V. Presidente Prof. Lanciani l'opera del Senatore Comparetti: *Le tavolette orfiche,* di cui l'autore ha donato alla Società 200 copie.

Il Consiglio ha stabilito che esse siano distribuite gratuitamente a quei soci che, trovandosi in regola coi pagamenti, entro l'anno, ne facciano richiesta alla Segreteria, anticipando le eventuali spese postali per l'invio (L. 0,60).

Nella stessa Assemblea si procedette alle elezioni pel rinnovamento delle cariche.

Tenendo conto della speciale benevolenza dimostrata dal Senatore Comparetti verso la Società col promuovere e favorirne la fondazione e l'incremento, col cospicuo dono dell'opera da lui testè edita, e con tante altre benemerenze, il Consiglio propose e l'Assemblea proclamò per acclamazione il Senatore Comparetti Presidente onorario perpetuo e Socio benemerito.

Risultarono inoltre eletti per l'anno corr. a Presidente effettivo S. E. il Principe D. Alfonso Doria-Pamphily, a Vice Presidente residente il Prof. Comm. Adolfo Venturi, a Vice Presidente, non residente, il Prof. Gherardo Ghirardini (Bologna), a Consiglieri i Professori Luigi Cantarelli, Federico Halbherr, Rodolfo Lanciani, Bartolomeo Nogara; a Segretario il Prof. Lucio Mariani, a Vice Segretarii il Dottor Raffaele Pettazzoni e il Dott. Pietro D'Achiardi, ad Amministratore il Prof. G. A. Colini, a Revisori dei conti il Dott. Ettore Ghislanzoni, il Prof. Pasquale Seccia, e Prof. Costantino Pontani.

Nella stessa adunanza, che fu tenuta all'Associazione Artistica Internazionale, il Prof. Lanciani espose in una lucida conferenza gli studii preparatorii ed il progetto della Passeggiata Archeologica, che dovrà essere, almeno nelle linee generali, sistemata pel 1911.

L'Economo Prof. Colini presentò il Bilancio dell'anno 1908, che si pubblica qui appresso.

Il Consiglio ha tenuto parecchie adunanze nella sala messa a disposizione da S. E. il Principe Doria a pianterreno del suo palazzo al Corso, in Roma, e le principali sue decisioni sono state le seguenti:

La Società ha aderito alla Federazione delle Associazioni Artistiche in Roma (Segretario Dottor P. D'Achiardi).

La Società sarà rappresentata al prossimo Congresso della Associazione pel progresso delle Scienze, che sarà tenuto in Napoli in dicembre, ed ha delegato a suoi rappresentanti i Professori Pigorini e Nogara.

Si è stabilito che nel prossimo anno saranno tenute delle adunanze per comunicazioni scientifiche almeno una volta al mese, nella sala al Palazzo Doria.

Per organizzare con miglior risultato e maggiore partecipazione di pubblico le conferenze e le escursioni, si prenderanno accordi con le altre associazioni artistiche ed archeologiche in Roma per coordinare in un ciclo comune le singole iniziative. A tale scopo è incaricata di provvedere una Commissione composta dei Professori Hermanin, Mariani, Savignoni e Segret. D'Achiardi.

Per intensificare l'azione sociale e provvedere al miglioramento economico è stata nominata una Giunta sotto la presidenza del Principe Doria, composta dei Consiglieri On. Roberto Galli, Senatore L. Bodio, Prof. Emanuele Loewy, dell'Amministratore Prof. G. A. Colini, Segretario Dott. Pettazzoni.

I libri ricevuti in dono o in cambio della Rivista, si è deciso vengano provvisoriamente raccolti nel Museo Nazionale Romano nelle Terme Diocleziane, a disposizione dei soci, sotto la cura del Bibliotecario Dott. G. Cultrera.

La Società ha inoltre preso parte, per mezzo dei suoi rappresentanti, alle Assemblee collettive delle Associazioni Artistiche, intorno alle questioni relative alla Passeggiata Archeologica, al Piano Regolatore ed al Palazzetto di Venezia.

BILANCIO PER L'ANNO FINANZIARIO 1908

ATTIVO

Quote riscosse nel 1908 . . . . . N. 162

Di queste:

149 a L. 20 — =	. . . . L. 2980			
4 » 15 — =	. . . . » 60			
3 » 10 — =	. . . . » 30			
3 » 300 — =	. . . . » 900			
6 » 7,50 =	. . . . » 45		4015 —	
Vendita di un annata dell'*Ausonia* al libraio Borghi		L.	22,30	
Riscosso dalla Ditta Loescher in acconto abbonamento *Ausonia*		»	1000 —	
Rimborso dalla Società dei Beni Rustici per estratti dell'*Ausonia*		»	500 —	
Interessi della Banca Commerciale per l'anno 1906 e primo semestre 1907		»	56,95	
TOTALE ATTIVO . . .		L.	. . . .	**5594,25**

PASSIVO

Ausonia . { Stampa, illustrazioni, compenso ai redattori del Notiziario	L. 4805 —			
Imballaggio, distribuzione	» 84,32		4889,32	
Spese postali		L.	53,22	
» di cancelleria e copia		»	17 —	
» di amministrazione (aggio all'esattore, marche da bollo, ricevute, ecc.)		»	163,65	
Mance		»	7 —	
Partecipazioni a Congressi e ad Associazioni		»	43 —	
Ricerche scientifiche		»	45 —	
TOTALE PASSIVO . . .		L.	. . . .	**5218,19**
Residuo attivo			L.	376,06
Residui attivi degli esercizi precedenti			»	2452,27
ATTIVO TOTALE ALLA FINE DEL 1908 . . .			L.	**2828,33**

I revisori dei conti:

P. Seccia — Costantino Pontani

ARTICOLI

LA RAPPRESENTAZIONE FIGURATA DI VIRBIO

I.

DI ALCUNE CREDUTE RAPPRESENTAZIONI DI ESSERI ACQUATICI.

Per molto tempo si credette che la testa barbata raffigurata nella parte superiore di un'erma colossale in marmo della Rotonda Vaticana (1) rappresentasse un essere acquatico, che si immaginò fosse Oceano, o Nereo, o Portunno, o Glauco, o un dio fluviale, o un tritone (2). Ma poi si fissò l'attenzione ai grappoli d'uva e alle foglie di vite rappresentate tra i capelli, e si scartarono le ipotesi già enunciate, per pensare alla personificazione di un paese fertile e bagnato dal mare, e poichè la testa vaticana era stata ritrovata tra Baia e Pozzuoli, si immaginò che in questo caso il tipo fosse stato usato per rappresentare precisamente il territorio di Pozzuoli (3).

E in verità, se le due teste di delfini che spuntano tra le ciocche della barba si addicono alla rappresentazione di un essere marino, e le brevi corna possono non disdire (4), la denominazione di divinità marina appare invece mal appropriata se si considerino altri elementi, e specialmente i grappoli e i pampini, chiarissimamente rappresentati, che incoronano il capo. È inoltre da osservare che alla forma delle foglie di vite richiama pure, nel suo andamento generale, la linea delle sopracciglia, e quella che segna il limite tra la barba e la parte glabra delle guance e del mento. Meno chiaro appare che cosa vogliano rappresentare i lobi rilevati sul petto, al di là dei quali la superficie del marmo è increspata, a rappresentare, si crede, le onde del mare. Non, probabilmente, foglie di vite, poichè, oltre ad essere assai dissimili da quelli delle foglie di vite i contorni, mancano le venature, che in altri casi sono rappresentate a caratterizzare delle foglie (5): e questo, si noti, in una parte in cui l'artista non era legato, come nella rappresentazione delle sopracciglia e del nascimento della barba, ove avrebbe alterato i tratti dell'insieme umano con una rappresentazione più realistica degli elementi vegetali. Questi elementi devono interpretarsi come foglie o come alghe? Nè le une nè le altre secondo natura, ed è forse ozioso il ricercare

(1) BRUNN-BRUCKMANN, n. 547. *Denkm.*, n. 136.

(2) VISCONTI, *Museo Pio-Clementino*, VI, 5, pp. 52–58. BOUILLON, *Musée des antiques*, I, 65. CONZE, *Heroen- und Göttergestalten*, pp. 16-17 e t. XX, 2. BRUNN, *Die Personification des Meeres* in *Götterideale*, pp. 68–83.

(3) FRIEDERICHS-WOLTERS, *Bausteine*, n. 1544, pp. 613–614. Così anche COLLIGNON, *Histoire de la sculpture grecque*, II, p. 589. HELBIG, *Führer*[2], n. 309, pp. 197–198.

(4) Più propriamente le corna sono usate a caratterizzare esseri fluviali. V. p. es. STOLL in ROSCHER, *Ausführliches Lexicon*, I, 1. c. 9 (v. Acheloos).

(5) Così nelle erme doppie del Campidoglio e di Nemi su cui v. oltre, p. 113 e ss.

quale forma vegetale, per un profondo processo di stilizzazione, possa essere rappresentata in tal modo (1). È in ogni caso sicuro che abbiamo in questa statua la rappresentazione di un essere in cui si uniscono alcune caratteristiche di divinità marine con altre di esseri terrestri della natura, e la interpretazione proposta, di personificazione di una fertile regione marittima, è molto appropriata.

Sorte analoga a quella della testa della Rotonda vaticana ebbe un'altra testa dello stesso Museo (2) che si credette da alcuni rappresentazione d'un centauro marino, tra i capelli del quale fossero delle alghe (3), mentre a una più accurata osservazione le credute alghe apparvero null'altro che una corona di pampini, che sembrò adatta a caratterizzare un vecchio centauro tormentato da Eros, simile al noto centauro del Louvre e a quello capitolino di Aristeas e Papias (4). A me la corona di pampini, che negli altri casi non si riscontra, suscita il pensiero che la rappresentazione di centauro da cui questo busto fu ispirato fosse congiunta piuttosto con un personaggio proprio del tiaso bacchico, come il centauro tormentato da una menade che gli è saltata in groppa in una pittura pompeiana (5).

Queste due opere di statuaria non sono le sole che siano state ritenute a torto rappresentazioni di esseri acquatici. La preoccupazione di ritrovare nelle opere conservate esseri del « tiaso del mare » travìò più volte, e a lungo, il giudizio degli studiosi di opere d'arte antica. Prima di trattare di due opere singolarmente notevoli di arte romana credo opportuno dedicare poche parole ad alcuni modesti prodotti dell'arte industriale.

In alcune testine di bronzo, che servirono come attaccature di manichi di vasi, ritrovate a Pompei, il Brunn credette di riconoscere rappresentazioni della Medusa marina (6). Egli vi ritrova infatti alcuni caratteri di divinità marine congiunte con proprietà della testa della Gorgone. Quelle testine, osservate senza alcun preconcetto, mi fanno un'impressione

(1) A voler sottilizzare, si potrebbe notare che alcune *Saxifragaceae*, tra cui p. es. il *Chrysosplenium Alternifolium* (L), che prospera in tutta l'Europa nei luoghi elevati, ha fogliolme avvolgenti il fiore che presentano una forma assai simile a quella degli elementi rappresentati sul petto della nostra statua (Thomès, *Flora*, III, VIII, 2, 100, 352. V. Nyman, *Conspectus Florae Europeae*, p. 275) e che per di più hanno venature piccolissime e quasi invisibili, cosicchè sarebbe naturale che non fossero rappresentate nella riproduzione plastica; ma tali foglioline, alquanto piccole, non mi sembrano adatte ad essere riprodotte in grande su un busto colossale. Si potrebbe pensare, come si è pensato infatti, a qualche alga: ma non ne trovo che presentino una somiglianza se non molto lontana. Mi è grato di esprimere la mia riconoscenza all'illustre professor Romualdo Pirotta, il quale, oltre ad aver messo a mia disposizione gli erbari e la biblioteca del R. Istituto Botanico di Roma, che egli dirige, ha avuto pur la bontà di guidarmi nelle ricerche.

(2) Museo Chiaramonti, n. 652. V. Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, n. 139.

(3) Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, II, p. 588.

(4) Friederichs-Wolters, *Bausteine*, n. 1421. W. Helbig, *Führer*, I², n. 120, pp. 65–66. W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, I, pp. 753–755, t. 81.

(5) Baumeister, *Denkmäler*, fig. 933.

(6) Heinrich Brunn, *Griechische Götterideale in ihren Formen erläutert*, München, 1893, pp. 37–41. V. anche A. Furtwängler in Roscher, *Ausführliches Lexikon* I, 2, 1725.

ben diversa. Quelle che appaiono al Brunn qualità peculiari di divinità marine, come gli occhi rotondi e molto aperti, i capelli mossi, sono da un lato caratteristiche della testa di Medusa, e convenienti d'altra parte al trattamento sommario di queste modeste opere industriali. E la denominazione di Medusa marina appare ancor meno appropriata se si esaminano gli elementi estranei alla rappresentazione del volto umano. La testina rappresentata dal Brunn a p. 37, che egli ci dice appartenente a una attaccatura di manico nella collezione della principessa di Sassonia, maritata al conte Rossi in Roma, ha tra i capelli degli elementi vegetali molto stilizzati, tanto che è impossibile determinare se si tratti di alghe o di foglie di piante terrestri. Due sono disposte in modo simile alle alette di molte rappresentazioni della Gorgone (1). Il viso, che è circondato nella sua parte inferiore, al disotto di una conchiglia, da due delfini affrontati che addentano un oggetto non ben riconoscibile, interpretato dal Brunn come un frutto di mare (p. 39), ha un lembo di foglia, o di alga, non dissimile da quello della testa della Rotonda Vaticana, rappresentato sulle guance, circa all'altezza del naso, e alla base del viso, dove, sul mento, si allarga e si divide, prendendo l'aspetto approssimativo di barba: abbiamo qui dunque un essere maschile (2). Le orecchie, viste di fronte, hanno forma di un cartoccio col lembo dentato: forma che vediamo ricorrere non solo in alcune rappresentazioni di tritoni, ma anche di altre divinità della natura (3).

Il nome di «Medusa marina» conviene ancor meno a un'altra testina pur proveniente da Pompei, la quale non presenta alcuna proprietà nè di Medusa, nè di essere marino (rappresentata in Brunn, p. 38). Appartiene ad un'altra collezione privata ed è una testina graziosa, affatto priva di attributi, la quale, anzichè di donna, sembra di fanciullo. È addentata nella sua parte superiore da un delfino, il corpo del quale costituisce il manico del vaso. Nulla induce a interpretare come alghe quella specie di colletto attraversato da linee perpendicolari al lembo, con lembo dentato, che forma lo sfondo della testina. Se il grado pronunciato di stilizzazione permettesse di determinare la sua natura, dovremmo anzi denominarlo piuttosto un lembo di foglia, a causa delle linee che fanno l'ufficio di nervature, per cui si avvicina ad altre rappresentazioni, sicuramente di foglie di piante terrestri (4).

(1) V. p. es. la bellissima Medusa Rondanini della Gliptoteca di Monaco, n. 128. BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler* t. 239, la testa di Medusa di un bronzo ricuperato nel lago di Nemi (pubblicata ripetutamente: da F. BARNABEI in *Not. d. Scavi*, 1895, p. 372, fig. 4, da VITTORIO MALFATTI, *Le navi romane del lago di Nemi*, p. 37, fig. 14, e da E. GHISLANZONI in *Ausonia*, I, 1906, p. 106, fig. 4), quella rappresentata nella chiave del l'arco del sepolcro degli Iulii a S. Remy (*Antike Denkmäler d. Inst.* I, t. 15), ecc. Così anche le testine di Gorgoni rappresentate su una pittura pompeiana del terzo stile. A. MAU, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeii*, t. XX. V. per altri esempi A. FURTWÄNGLER in ROSCHER, *Ausführliches Lexikon*, I, 2, 1709.

(2) Veramente nell'arte arcaica sono abbastanza frequenti le rappresentazioni barbate della Gorgone. V. A. FURTWÄNGLER in ROSCHER, *Ausführliches Lexikon*, I, 2, 1703.

(3) V. oltre, p. 118 e 119.

(4) V. oltre, l. c.

Un' altra attaccatura di manico del Museo di Napoli, pur citata dal Brunn (1), rappresenta una testina femminile graziosa, coi capelli spartiti sulla fronte e arricciati, e scarsi elementi vegetali simili a quelli della testina della principessa di Sassonia sulle guance e sul mento, che seguono, senza alterarlo, l'ovale del viso.

fig. 1

Ma la più caratteristica di tutte è forse la testina del Museo di Napoli (n. 72,600 del Museo) qui rappresentata a fig. 1 (2). Poggia sopra una piastrina di forma all'ingrosso ovale, con lembo a spizzi, che ha in alto due sporgenze approssimativamente semicircolari, contenenti un circolo in rilievo. Alla testina, che i lineamenti molto pronunciati, e specie il mento quadrato, fanno credere maschile, fanno seguito sotto il mento i corpi di due serpenti annodati, e più giù due delfini che addentano una conchiglia: tra i capelli spuntano le teste di sei altri animali, forse serpenti, certamente non pesci. Sulle guance e sul mento i soliti elementi vegetali, che per altro in questo caso sono formati da tre lobi, con indicata (almeno quelli sulle guance) una nervatura mediana, il che fa pensare a foglie. Vicino alle tempie poi abbiamo delle foglie, chiarissimamente espresse; vere foglie complete di quercia.

Abbiamo dunque in queste testine rappresentazioni di esseri maschili e femminili, adulti

(1) V. *Museo Borbonico*, XIII, t. 27, fig. 1.
(2) Debbo alla gentilezza del prof. Ettore Gabrici la fotografia da cui questa figura è riprodotta.

e probabilmente fanciulli: qualche elemento della rappresentazione di Medusa, altri di esseri marini, o di altre divinità della natura; e uniti a questi elementi, animali e foglie. Che cosa sono queste rappresentazioni?

Il Brunn ammette che la creazione del tipo che egli chiama di « Medusa marina » sia indipendente da qualsiasi idea religiosa e mitologica. Io credo che si debba andare più in là, e ritenere che abbiamo a che fare con una rappresentazione la quale non risponde a nessuna idea, neanche poetico-artistica come il Brunn ritiene. Non abbiamo qui, come nella testa colossale del Vaticano, a cui ho accennato, o nelle erme doppie di cui tratterò in seguito, un'opera d'arte a sè, che deve rispondere quindi a un'idea determinata, ma un insieme decorativo, in cui elementi vari sono accozzati, secondo il gusto dell'artista, a scopo puramente ornamentale. Ed è così impossibile determinare il nome e il significato, sia pur non religioso, ma poetico, di queste rappresentazioni, come sarebbe lo stabilire a quale concezione poetico-artistica rispondano le protome umane terminanti in una zampa ferina di tanti tripodi, o i tanti motivi ornamentali, in cui si uniscono e si fondono forme umane e vegetali, della scultura architettonica (1).

Così puramente decorativa ritengo la testa barbata del musaico di Cartagine del British Museum, di cui baffi e barba sono formati da foglie di acanto: testa che fu spiegata come rappresentazione di Glauco, o di un tritone (2).

* * *

Ben diverso è il caso per due notevoli monumenti di scultura romana. Si tratta di due parti superiori di erme doppie, l'una, di provenienza ignota, del Museo Capitolino (3), l'altra scoperta a Nemi nel 1885, negli scavi intorno al tempio di Diana Aricina (4): quest'ultima fu venduta dalla casa Orsini, proprietaria dell'area del tempio, dapprima a un antiquario, e

(1) V. p. es. i frammenti di trabeazione in marmo recentemente scoperti a S. Silvestro in Capite, sotto l'abside della chiesa (*Notizie degli scavi*, 1908, p. 232, fig. 2). Altri frammenti dello stesso epistilio, già scoperti nello stesso luogo nel 1876, si trovano nei magazzini del Museo delle Terme (*Not. d. Sc.* 1876, p. 138). In esso tra foglie spuntano dei mascheroni, i capelli e le barbe dei quali sono rappresentati da foglie, e sul cui viso ricorrono lembi di foglie. V. anche numerosi esempi in E. Espérandieu, *Rec. gén. des bas-reliefs de la Gaule romaine*, I, passim.

(2) *Mon. d. Instit.* V, 38. Braun in *Bullett. d. Instit.* 1849, pp. 153–154.

(3) Stanza delle Colombe, n. 28. Friederichs-Wolters, *Bausteine*, n. 1545. Arndt-Amelung, *Einzelauf.*, II, n. 417–419, p. 31. Helbig, *Führer* I, pp 300–301, n. 459. L'erma è quasi tutta antica, essendo di restauro solo l'angolo destro dalla parte della figura imberbe, una ciocca di capelli di questa figura a destra e della barbata l'ultima ciocca della barba verso destra, e l'ultima parte della ciocca di capelli sulla tempia sinistra.

(4) *Not. d. Sc.* 1885, p. 479. W. Helbig in *Bull. d. Instit.* 1885, pp. 227–228; *Röm. Mitth.* I, 1886, pp. 60–61. Wallis, *Illustrated Catalogue of classical antiquities*, p. 32. O. Rossbach, *Das Dianaheiligtum in Nemi* in *Verhandlungen der 40. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Görlitz* 1889, p. 159. L. Morpurgo, *Nemus Aricinum* in *Monum. antichi d. R. Accad. d. Lincei*, XIII, 1903, p. 323, 350.

fig. 2.

fig. 3.

non mi è riuscito di rintracciare dove precisamente si trovi: solo ho potuto sapere che è andata a far parte di una collezione privata in Inghilterra. Della prima, di cui si danno qui le fototipie (tav. V), finora non erano stati pubblicati, ch' io sappia, altro che vecchi disegni (1), della seconda furono riprodotte delle piccole fotografie del calco in gesso esistente nel Museo di Nottingham (2). Fotografie più grandi, e assai migliori, dell' erma di Nemi, sono fortunatamente contenute nella collezione dell' Imperiale Istituto archeologico Germanico (3), ed io posso pubblicarle, grazie al gentile consenso della Direzione dell'Istituto in Roma (tav. VI).

In queste erme si credette di riconoscere le rappresentazioni di esseri acquatici, con piante acquatiche sul viso e sul petto, e pinne sul capo e ai lati del collo (4): prima quelle dell' erma capitolina, la sola conosciuta, si dissero divinità marine (5); più tardi, dopo conosciuta anche l' erma nemorense con la dedica a Diana sul fusto, si spiegarono come le rappresentazioni figurate di acque di importanza locale per il territorio aricino, dei due laghi, cioè, di Albano e di Nemi. Ma tale interpretazione non regge ad un diligente esame dei due monumenti: gli elementi rappresentati sui visi e sui petti sono sicuramente non alghe, ma foglie di piante terrestri (6) Nè questa distinzione sembri eccessivamente sottile, nè si dica che la somiglianza a foglie deve spiegarsi con le alterazioni necessariamente prodotte dalla stilizzazione, L' arte antica ha ben saputo distinguere e caratterizzare le alghe, quando questo è stato necessario, o opportuno. Un esempio degno della massima considerazione ci è offerto dai tritoni, o centauri marini (se gli uni o gli altri non può determinarsi, essendo conservati solo fino alle anche) ora al palazzo dei Conservatori, che secondo alcuni erano connessi col busto di Commodo insieme col quale furono scoperti nel 1874 a villa Palombara sull'Esquilino e ai lati del quale sono presentemente collocati nel Museo (figg. 2 e 3) (7). Il viso e il corpo di questi esseri è ricoperto di elementi vegetali, che furono riconosciuti per alghe. E in verità, se per la forma complessiva essi presentano una certa somiglianza con parti di alcune piante terrestri, e precisamente con le foglie di alcune Ranunculacee, tale somiglianza è assai vaga. Esiste invece un'alga, con cui non si può a meno

(1) Bottari, *Mus. Cap.* I, t. 3. Montagnani, III, t. 3.

(2) Da G. H. Wallis, *Illustrated Catalogue of classical antiquities from the site of the temple of Diana, Nemi, Italy*, n. 611, e da Frank Granger in *Classical Review*, XXIX, 1907, p. 195.

(3) Fotografie di Nemi 41 x, 42 x, 43 x.

(4) Altri parlarono, discostandosi ancor più dal vero, di squamme. V. p. e. *Descr. Mus Capit. a cura d. Commiss. Arch. comun.* Roma 1882, p. 121.

(5) Bottari, *Mus. Capit.* I, Romae 1748, p. 6. Montagnani, III, tav. 3 pag. 7.

(6) Per le foglie sul petto e sul viso delle figure dell'erma nemorense l' osservazione era già stata fatta fuggevolmente da F. Granger, il quale credette di riconoscere nell'erma di Nemi due ritratti di Re Nemorensi. *A portrait of the Rex Nemorensis* in *Classical Review*, XXIX, 1907. p. 195.

(7) P. E. Visconti, *Tritoni*, in *Bullett. Comun.* III, 1875, t. XIV–XV, 2, 3 e pp. 140–143. E. Petersen, *Commodo e Tritoni* in *Röm. Mitteil. d. Instit.* III, 1888, pp. 303–311. W. Helbig, *Führer*, I², n. 575. 576, p. 388.

di identificare facilmente le forme vegetali del corpo dei tritoni. È una Floridea che si trova nell'oceano Atlantico e nel Mediterraneo, la cui vista non può a meno di fare grande impressione, essendo di colore roseo splendente, e lunga e larga fin sette centimetri: il *Nitophyllum Gmelini* (Grev.) (fig. 4) (1). Fu quest'alga rosea usata dapprima da un pittore, che rappresentandola ripetuta sul corpo, forse azzurro o glauco, di un centauro marino o di un tritone, intese di rendere un aspetto particolare del mare, riflettente a sprazzi la luce rossastra del sole? E' probabile: certo la somiglianza è così perfetta, così scarsa è perfino la regolarizzazione dei lobi dell'alga, da sembrare che lo scultore delle statue capitoline abbia avuto sott'occhio, mentre compiva la sua opera, degli esemplari dell'alga. In altre statue il processo di stilizzazione fa sì che meno fedele sia la riproduzione. Così un tritone in bronzo del British Museum (2) ha il viso e il petto ricoperti di alghe, assai simili, nell'aspetto generale, a quelle dei tritoni capitolini, ma modificate per dar ad esse un andamento regolare, specie sulla fronte e nella parte inferiore delle guance e del mento, ove occupano il posto della barba. Maggiore è la stilizzazione delle alghe sul petto e sulla testa di un tritone degli Uffizi (3) e sui corpi dei vari esseri marini che formano il corteo nuziale nel rilievo, ora a Monaco, rappresentante le nozze di Poseidone e Anfitrite (4). E si potrebbero moltiplicare gli esempi presi da monumenti così di scultura come di pittura (5) in cui sul corpo di tritoni e di altri esseri marini appaiono alghe più o meno fedelmente rappresentate. Ma da tale esame risulta che, quando la rappresentazione dell'alga è meno fedele, si avvicina più o meno a quella della foglia d'acanto, della foglia per eccellenza ornamentale dell'arte greca e romana, l'abitudine di trattar la quale non poteva a meno di far sentire la sua influenza

fig. 4

(1) L'esemplare qui riprodotto è preso da *Atlas of British Seadweeds*, t. XXXVIII, fig. 176, dove l'alga è rappresentata nel suo naturale color roseo. Più in grande, e pure in colore, è figurata in W. H. HARVEY, *Phycologia Britannica*, II, t. CCXXXV. V. J. B. DE TONI, *Sylloge algarum omnium hucusque cognitarum*, IV, *Florideae*, 2, p. 644.

(2) BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler*, n. 138. M. COLLIGNON, *Histoire de la sculpture grecque*, II, p. 588.

(3) N. 260. Le alghe, assai stilizzate, hanno dentature regolari sul petto e sulle guance, e anche al nascimento della barba. V. ARNDT-AMELUNG, *Einzelaufnahmen*, n. 367. W. AMELUNG, *Führer durch die Antiken in Florenz*, 101, p. 75. FURTWÄNGLER, *Intermezzi*, pp. 35-48.

(4) BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler*, n. 124.

(5) Così p. es. per pitture di Pompei, v. NICCOLINI, *Le case e i monumenti di Pompei disegnati e descritti*, I, Napoli, 1854, *Casa di Castore e Polluce*, t. VII: sono ivi rappresentati centauri marini e cavalli marini con pinne e code conformate come alghe. La stilizzazione raggiunge il massimo grado su alcuni piccoli torsi della Base Patrizi nel Museo delle Terme di Diocleziano, pubblicati dal CULTRERA nell'*Ausonia*, III, 1908, p. 245 fig. 8. Per altri esempi v. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon*, I, 2, c. 2673 e segg.

sull'opera di artisti poco curanti della fedeltà nel rendere l'alga, e che d'altra parte, se si discosta dall'alga per l'esistenza delle nervature, le somiglia nella divisione dei lobi, e nella loro forma. Ma all'infuori di questo caso, non trovo che mai la forma dell'alga sia snaturata in modo da rappresentare, e assai chiaramente, delle foglie di piante terrestri.

Piante terrestri, infatti, sono rappresentate sul corpo degli esseri dell'erma capitolina e dell'erma nemorense.

Incominciamo da quest'ultima (tav. VI). Nessuna alga presenta un aspetto che si avvicini a quello delle foglie rappresentate quasi per intero sul petto delle due figure dell'erma: si tratta dunque di una pianta terrestre. Non solo: ma la conformazione generale, la forma dei lobi, la disposizione delle venature sono tali da non lasciar dubbio circa il genere, e forse anche la specie delle foglie rappresentate: si tratta di una Quercacea, e secondo ogni probabilità precisamente della *Quercus Robur* (fig. 5), ampiamente diffusa in tutta l'Europa, specie meridionale (1). Tale specie presenta, a differenza di altre, i lobi così arrotondati come appaiono nelle foglie rappresentate sul petto di queste figure. A dividere la barba dalla parte glabra del viso della figura più attempata è rappresentata una serie non di foglie, ma di lobi eguali a quelli delle foglie sul petto, e dentato come foglia è anche lo spigolo sporgente dei lunghi baffi ripiegati in giù. La figura imberbe presenta, attaccati agli angoli della bocca, due pezzi di foglie uguali; i lobi delle orecchie di ambedue le figure, allungate ed aguzze come quelle dei satiri e dei centauri, sono dentati a guisa di foglie (2), e da una serie di dentellature sono pur rappresentate le sopracciglia. Che cosa siano le appendici situate sul capo e ai lati del collo sotto le orecchie, che sono state interpretate come pinne (3), insegna assai bene il confronto con l'erma capitolina. Per questa (tav. V), la determinazione della specie delle foglie rappresentate è alquanto meno facile di quel che sia per l'erma nemorense. Quello però che non si può a meno di escludere fin da principio, se si considerino specialmente le parti vegetali rappresentate sotto gli occhi delle due figure e al nascimento della barba della figura bar-

fig. 5 (dal vero).

(1) V. M. Gürke, *Plantae Europeae*, II, 1, p. 55. e ss.

(2) Lo stesso aspetto hanno pur le orecchie del tritone del British Museum rappresentato in Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, num. 138.

(3) Helbig in *Bull. d. Instit.*, 1886, p. 227, *Röm. Mitteil.* I, 1886, p. 60. Rossbach in *Verhandlungen* ecc. 1889, p. 159.

bata, è che si tratti di alghe. Sono sicuramente foglie; non foglie intere, ma parti di foglie meno grandi di quelle dell'erma nemorense, e l'essere rappresentata solo una parte contribuisce, insieme con la loro forma assai meno caratteristica di quella delle foglie di *Quercus Robur*, a renderne meno facile l'identificazione. Una certa analogia con esse presenta infatti qualche *Composita*, alcune *Labiatae*, alcune *Umbelliferae*, alcune *Hippocastanaceae*, alcune *Amentaceae*, e soprattutto le foglie di alcune specie del genere *Ulmus*, ma per quanto ricerchiamo nessuna foglia presenta maggiore somiglianza di quella di un'altra Quercacea, la *Quercus Ilex* (fig. 6) che prospera in tutta l'Europa centrale e meridionale (1). Le foglie dell'elce hanno numerose venature, che partono tutte da una venatura centrale e che presentano una fortissima inclinazione rispetto a essa: nell'erma capitolina le venature sono rappresentate convergenti, senza che si veda il punto in cui si uniscono: e la cosa si comprende, poichè solo una parte della foglia, la più distante dal picciuolo, è rappresentata, probabilmente perchè sotto gli occhi e sul mento una venatura centrale più pronunciata, con cui si riunissero le altre, produrrebbe una impressione esteticamente pessima. Sul petto non si distinguono foglie, e forse si stenterebbe ad ammettere che sia rappresentata una forma vegetale se non fosse l'analogia con le foglie sul viso. Abbiamo come un lembo di foglia continuato, le cui venature sono disposte così da imitare, in certo modo, l'increspatura di una tunica o di un chitone. Pure assai modificato, per avvicinarsi alla conformazione dei baffi e delle sopracciglia che sostituisce, è il lembo di foglia che circonda la bocca e cuopre l'arco sopracciliare della figura barbata. Le orecchie, al pari di quelle dell'erma nemorense, hanno il lobo dentato come foglie. Se ora esaminiamo le appendici situate sul capo e ai lati del collo, sotto le orecchie, vediamo che esse presentano lo stesso aspetto del fogliame sul petto: se una differenza vi è, essa consiste unicamente nella differente tecnica del bassorilievo e della scultura a tutto tondo. Non pinne, dunque, nè corna: anche in queste appendici dobbiamo riconoscere degli elementi vegetali, che si riscontrano pur sull'erma nemorense, differenti solo in questo che, oltre ad essere più sviluppati, quelli situati sotto le orecchie mostrano le venature non solo convergenti, ma riunentisi; come riunentisi lungo una venatura centrale sono le venature delle altre foglie di rovere rappresentate sul petto.

fig. 6 (dal vero).

Nelle due erme, capitolina e nemorense, abbiamo dunque la forma umana associata con elementi vegetali, e precisamente con la rappresentazione delle foglie di due diverse specie di quercia. E tali elementi appaiono non uniti in modo fantastico, come nei piccoli bronzi

(1) M. Gürke, *Plantae Europeae*, II, 1, p. 66 e ss.

di Pompei o nel musaico cartaginese, ma intimamente fusi con la figura umana. Si noti inoltre che qui non abbiamo a che fare con figure ornamentali, ma con opere di scultura a sè, che devono avere un valore e un significato ben definito; tanto è vero che l'una d'esse reca perfino, come dono votivo, la dedica a Diana, alla divinità presso il cui tempio fu scoperta. Sono dunque esseri determinati. Ma quali?

Fortunatamente in questo caso è possibile offrire più che semplici congetture, poichè le felici condizioni di ritrovamento di una almeno di queste erme permettono di determinarne con sicurezza il significato.

II.

LA RAPPRESENTAZIONE FIGURATA DI VIRBIO.

Era giusto e naturale che la interpretazione delle due teste rappresentate nell'erma nemorense come personificazioni dei laghi di Albano e di Nemi (1) incontrasse favore e consentimento quasi unanime (2). Poichè tale interpretazione aveva su quella di divinità marine, divenuta tradizionale per l'erma capitolina, un grande vantaggio; di rendere comprensibile non tanto la dedica a Diana, chè troppo difficile, e pericoloso per l'attendibilità dei risultati, sarebbe il ricercare e il voler spiegare le cause di tutti i doni votivi che si trovano isolati, e i rapporti di tutte le cose rappresentate colla divinità a cui si dedicarono; ma piuttosto l'esistenza sull'area stessa di un edificio, le cui antefisse erano ornate con le stesse rappresentanze (3). Questa infatti è una prova ben più sicura che quegli esseri dovevano avere un qualche rapporto con Diana, o col suo tempio, o almeno con qualche altro sacello che sorgeva sull'area sacra.

A tale interpretazione si sarebbe potuto obiettare, io penso, che se si comprende benissimo che potesse essere adatto a una rappresentazione offerta in dono alla dea il lago di Nemi, lo *speculum Dianae*, (4), l'*Hippolyti lacus* (5), non è altrettanto agevole lo spiegare perchè tale rappresentazione si potesse trovar congiunta con quella del lago di Albano, idrograficamente indipendente, invisibile dal luogo del tempio di Diana, e che non abbiamo alcuna ragione di ritenere che avesse qualche rapporto con Diana o col suo tempio (6). Si

(1) W. Helbig in *Bullett. d. Instit.* 1885, p. 227. *Röm. Mitteil.* I, 1886, pp. 60–61. Anche *Führer*, I², n. 459.

(2) Così G. H. Wallis, *Illustrated Catalogue of Classical Antiquities*, p. 32. Arndt-Amelung, *Einzelaufnahmen*, 417–419. pp. 31–32. Lo ritenni io pure in *Nemus Aricinum*, *Monum. d. Lincei* XIII, 1903, col. 323 Esprime parere contrario, senza però dirne le ragioni, Otto Rossbach, *Das Dianaheiligtum in Nemi*, in *Verhandlungen der 40. Philologenversammlung in Görlitz*, 1889, p. 159, il quale sostiene l'interpretazione di esseri acquatici indeterminati.

(3) *Bullett. d. Inst.* 1885, p. 227. *Röm. Mitteil.* I, 1886, p. 60. Helbig, *Führer* I², n. 459.

(4) Serv. *Ad Verg. Aen.* VII, 515.

(5) Stat. *Silv.* III, 1, 57.

(6) Non abbiamo alcuna prova sicura che i laghi albani fossero venerati come divinità, e personificati. Per altro alcuni fuggevoli cenni dei poeti circa cerimonie religiose sembrano alludere a un culto del lago di Nemi (Ovid. *Fast.*

sarebbe potuto obiettare, ma, ch'io sappia, non si obiettò, e sarebbe ozioso insistere su questo ora, che la interpretazione di esseri acquatici cade innanzi all'esame diligente e particolareggiato di tutti gli elementi rappresentati sul capo, sulla faccia, sul petto, ai lati del collo di questi esseri, e che li caratterizzano molto chiaramente come divinità silvestri (1). E quale divinità silvestre maschile aveva rapporto con Diana Aricina? La risposta è ovvia: Ippolito-Virbio (2).

Ho trattato in altra occasione di Virbio, divinità italica, che i poeti romani e i mitografi

III, 264–277. Stat. *Silv.* III, 1, 56–57), e sappiamo che altri laghi furono oggetto di culto. Oltre le stipi votive ritrovate in laghi, ce lo provano anche iscrizioni votive come quelle ai laghi Benaco e di Fucino (per iscrizioni votive al lago di Fucino v. C. I. L. XX, 3856 e forse 3847; in un'altra iscrizione sono menzionati dei *cultores Fucini* C. I. L. IX, 3887). V. anche STEUDING in ROSCHER, *Mythol. Lexikon* I, p. 1558. Un' altra iscrizione reca la dedica al lago di Garda C. I. L. V, 3998. V. STEUDING in ROSCHER, *Mythol. Lexikon*, I, p. 779).

(1) Recentemente è stata proposta dal Granger un'interpretazione molto strana: che nelle due teste rappresentate nell' erma di Nemi si debbano riconoscere i ritratti di due Re Nemorensi, dedicati dal Re Nemorense in carica, il quale avrebbe avuto la inconcepibile idea di offrire magnanimamente alla dea, insieme col suo ritratto, anche quello del suo predecessore ucciso da lui (FRANK GRANGER, *A portrait of the Rex Nemorensis* in *Classical Review* XXIX, 1907, pp. 194–197. L' idea è accolta favorevolmente in *American Journal of Archaeology*, XII, 2, 1908, p. 235). L'idea che Re Nemorensi fossero rappresentati sotto l'aspetto di divinità della vegetazione è senza alcun dubbio suggerita dalla lettura di « *The golden Bough* » del FRAZER, ed è strano che il Granger, il quale dice di essere grato al Frazer stesso per alcune suggestive osservazioni, non faccia parola dell'opera di lui, che pure mostra di conoscere e cita sovente nel suo *Worship of the Romans*. All' importante opera del Frazer sono già stati fatti, ripetutamente e da molti, encomi e obiezioni (ricordo soltanto MARILLIER, *M. Frazer et la Diane de Nemi*, in *Revue de l'Histoire des Religions*, XXV, 1892, p. 89. A. B. COOK, *The golden Bough and the rex Nemorensis* in *Classical Review*, *XVI*, 1902, pp. 365, 380), ed è noto che la ingegnosa interpretazione della natura del Re Nemorense non ha incontrato lo stesso favore che ha meritato la raccolta e lo studio di tante notizie relative a credenze e costumi di popolazioni primitive presenti e passate. Ma si ammettano pure, senza riserve, come provate, le conclusioni del Frazer; non per questo si potranno accettare le deduzioni del Granger. Poichè egli spinge le vedute del Frazer al di là di quello che il Frazer aveva fatto, e probabilmente perfino immaginato che si potessero spingere. Egli infatti, spiegando il Rex Nemorensis come un'incarnazione dello spirito della foresta, non aveva detto che in tempi storici si serbasse coscienza di questa sua natura, e tutto invero induce a ritenere che ciò non fosse: il Granger, immaginando che nell'erma bicipite di Nemi siano rappresentati Re Nemorensi, mostra di credere viva e sicura in essi la coscienza di accogliere in sè lo spirito della foresta. Ma ogni dubbio, che potesse restare nella mente dopo la lettura dell'articolo del Granger, sarà dissipato dall'osservazione diretta del monumento. Foglie, come ben dice il Granger, sono rappresentate sul viso e sul petto delle due figure, e foglie sono rappresentate pur sul capo, dove il Granger crede di vedere delle corna, e ai lati del collo, dove sono ben visibili delle appendici uguali a quelle sul capo, di cui il Granger non fa parola; ove il tipo ideale dei visi non bastasse, non sarebbero sufficienti queste caratteristiche per scartare senz' altro l'idea che si abbia a che fare con ritratti; di più, si noti, con ritratti romani? Sarebbe superfluo citare esempi di veri ritratti: è noto che nell'arte romana, anche quando dei mortali erano rappresentati sotto l'aspetto di divinità, tale aspetto risultava oltre che, talvolta, dall' ingentilimento dei lineamenti, da attributi del tutto esteriori: anzi ben di rado la fusione dell'elemento reale coll'ideale è così felice da non produrre in noi un'impressione sgradevole.

(2) L' interpretazione è così naturale, che era già balenata alla mente di uno studioso, il quale pure accettava la spiegazione degli elementi rappresentati sulla doppia erma come pinne e alghe, al Cook, il quale l'aveva esposta timida-

identificarono col greco Ippolito (1), e sulla sola scorta della tradizione letteraria mi è stato agevole di determinare che esso era una divinità solare, e insieme della vegetazione, e precisamente il dio del bosco più tardi solennemente consacrato a Diana protettrice della lega latina, il quale pur dopo tale consacrazione non fu dimenticato, ma seguitò ad essere venerato accanto alla dea come divinità minore:

«.... de disque minoribus unus — numine sub dominae lateo atque accenseor illi — (Ovid. *Metam.* XV, 45-546).

Sarebbe superfluo ripetere ora cose già dette, tornando a ricordare la favola, del resto ben nota, di Ippolito, richiamato in vita sotto il nome di Virbio da Diana, o da Esculapio pregato da lei, e citando i passi di poeti e di prosatori, da cui emerge la natura silvestre di questo dio, frequenti specie nell'età augustea, poichè Virgilio ne parla nell'Eneide, e ne tratta Ovidio in tre luoghi (2). Sarà invece opportuno fissare l'attenzione su altri fatti. Anzitutto sulla falsa etimologia del nome che è fatto derivare da *vir bis*. Tale etimologia ci è tramandata non solo da Cassiodoro con tre altre, tra cui quella attendibile anche adesso che lo avvicina al nome delle Vires o Virae, cioè di divinità minori femminili della natura (3) ma con notevole insistenza anche da altri scrittori (4).

Questa insistente menzione della doppia vita del dio nazionale, che nella redazione greco-romana della leggenda si identifica con Ippolito, trova una chiara spiegazione nell'esistenza di simulacri doppi. Tal modo di rappresentare divinità nazionali italiche non è isolato; si pensi alla rappresentazione bifronte di Giano. Ma quale è l'aspetto della doppia faccia di Virbio? Egli è *de dis minoribus unus*: le sue sembianze quindi, salvo le modificazioni richieste dalla sua peculiare natura, sono quelle dei demoni greci (5). Ma i due suoi aspetti

mente, cercando di conciliare alla meglio le caratteristiche di essere acquatico con la denominazione di Ippolito-Virbio. V. A. B. Cook, *The golden Bough and the Rex Nemorensis* in *Classical Review*, XVI, 1902, p. 376.

(1) In *Nemus Aricinum, Monumenti Antichi pubblicati dalla R. Accademia dei Lincei*, XIII, 1903, col. 356 e ss. V. Anche Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, p. 209.

(2) Verg. *Aen.* VII, 765 ss. (v. anche Serv, *in Aen.* VII, 761), Ovid. *Fast.* III, 265 e ss. VI, 743 ss. *Metam.* XV, 533 ss. Schol. di Pers. *Sat.* VI, 56. Hygin. *Fab.* CCLI. Lactant. Plac. 128. V. anche Paus. II, 27, 4.

(3) Cassiod. *De orthographia* VII. Keil, *Gramm. Lat.* VII, p. 181. Virbius... quoniam virum bis factum esse memorant. V. *Nemus Aric.*, *Mon. d. Linc. XIII*, p. 356. Wissowa, *Religion u. Kultus der Römer* p. 141.

(4) Serv. *ad Verg. Aen.* VII, 761. Sed Diana Hippolytum, revocatum ab inferis, in Aricia nymphae commendavit Egeriae, et eum Virbium, quasi bis virum, iussit vocari. Schol. di Pers. *Sat. VI*, 56. Aesculapius.... Virbium vocavit merito, quod bis in vitam prolatus esset. Hygin, *Fabul.* CCLI; Lactant. *Plac.* 128. Vib. Sequ. p. 152, 6 Riese.

(5) Servius, *Verg. Aen.* V, 91. Singula enim numina habent inferiores potestates quasi ministras, ut Venus Adonim, Diana Virbium. Così anche Lactant. Plac. 128; e il Mitografo III Vaticano, 6, 19 (ed. Mai), notevole soprattutto perchè tra le *inferiores potestates ministrae* delle superiori accanto a Virbio, *potestas inferior* ministra di Diana, menziona Marsia, *potestas inferior* ministra di Bacco. Questo ravvicinamento di un sileno al nostro dio italico va perfettamente d'accordo colla sua rappresentazione con caratteri satireschi. Del resto non ha niente di strano il suo aspetto che contrasta con la bellezza degli dei greci: si pensi alle rappresentazioni figurate di Silvano.

non sono identici. In Ovidio, il dio stesso racconta della sua trasformazione, operata da Diana: « Utque forem tutus, possemque impune videri, — addidit aetatem, nec cognoscenda reliquit — ora mihi (1). Tra i due aspetti di Virbio non esiste dunque altra differenza che quella dell'età: e appunto questa differenza notiamo tra le due teste dell'erma nemorense. In tutto il resto la somiglianza è sorprendente. Non soltanto sono uguali gli elementi esteriori, come le foglie sul petto e sul viso, sulle tempie e ai lati del collo; ma, se si eccettui la barba nell'una, dalla barba appunto caratterizzata come più attempata, e l'espressione diversa della bocca, le due teste presentano in tutti i lineamenti, in tutti i particolari, una grandissima somiglianza. La stessa è la disposizione dei capelli, abbondanti e leggermente ondulati, che circondano il viso come un'aureola, lasciando interamente scoperta la fronte; la stessa è la forma della fronte spaziosa, solcata da una ruga traversale, dell'arco sopracciliare marcato, degli occhi profondamente incavati e semiaperti, la stessa la conformazione del naso schiacciato e allargato, terminato con una protuberanza carnosa tra le sopracciglia. Abbiamo dunque la rappresentazione di uno stesso essere in due età diverse, e questa forma, mista di elementi umani e vegetali, è la rappresentazione figurata di Virbio, che invano si era cercato di riconoscere in figure puramente antropomorfe (2).

Finora ho parlato dell'erma nemorense, per cui la dedica a Diana non può mettersi in dubbio (3). E l'erma capitolina ha essa lo stesso significato? Le foglie che la caratterizzano sono, come abbiamo veduto, di elce, cioè di una pianta dello stesso genere, ma di specie diversa da quelle dell'erma nemorense. I visi hanno espressione diversa: l'imberbe, delicato e quasi femineo, è tranquillo, il barbato si contrae in una smorfia come di dolore; inoltre la somiglianza tra le due faccie, pur essendo notevole, è un po' meno marcata che nell'erma nemorense. Abbiamo qui un'altra divinità, che presenta per la sua natura qualche analogia con Virbio, o piuttosto Virbio stesso, e le differenze sono dovute all'arbitrio degli artisti che scolpirono le due opere?

Non saprei a quale altra divinità si possano attribuire gli stessi caratteri di Virbio. Del resto non abbiamo alcuna ragione di escludere che questo dio sia rappresentato anche nell'erma capitolina.

(1) Ovid, *Metam.* XV, 538-540.

(2) Uhden. *Abhandlungen der Berliner Akademie*, 1819. pp. 189 ss. Buttmann, ivi, p. 209. Helbig, *Bullett. d. Instit.* 1885, p. 229, n. 1. Contro tali identificazioni v. Helbig l c., Rossbach, *Das Dianaheiligtum in Nemi* in *Verhandlungen deutscher Philologen und Schulmänner* 1889, p. 162.

(3) Il fusto in bardiglio colla dedica a Diana era staccato, ma perfettamente adattantesi. Questo veramente non appare chiaro dalle fotografie (tav. VI), ma poichè la cosa fu attestata ripetutamente, da più persone che avevano visto il monumento, al tempo della scoperta (*Not. d. Sc.* 1885. p. 479, *Bull. d. Instit.* 1885, p. 222, *Röm. Mitteil.* 1886, p. 60), dobbiamo tenerla per sicura; certo furono fatte le fotografie non adattando bene sul fusto la parte superiore staccata dell'erma. Si noti che infatti nelle tre diverse vedute delle teste il fusto presenta sempre l'iscrizione che le notizie ci dicono scolpita sopra una sola faccia. Del resto, anche se il fusto non appartenesse all'erma, per il luogo in cui la scoperta avvenne, dovrebbe ammettersi ugualmente la dedica a Diana, o almeno una connessione col suo santuario.

Anche se sapessimo che essa non fu ritrovata a Nemi, si potrebbe ammettere ugualmente che rappresentasse Virbio, tanto più che il culto di questo dio non era limitato al bosco Aricino, come ci attesta l'iscrizione sepolcrale napoletana di un C. Octavius C. f. Maec. Verus, che tra le altre cariche appare rivestito di quella di *flamen Virbialis* (1).

Ma abbiamo ragione non solo di non escludere, ma anzi di credere che anche l'erma capitolina provenga da Nemi. La gentilezza del prof. Thomas Ashby mi ha reso possibile di esaminare presso la Scuola archeologica inglese in Roma una copia dell'inventario della Collezione Albani, acquistata per il Museo Capitolino, il cui originale si trova all'Archivio di Stato (2), e porta la data del 9 dicembre 1733. Ivi si legge (f. 893 b, Camerone no. B, no. 226): « Erme con due faccie una di satiro, et altra di donna molto curiosa »; l'identificazione di tale erma con la nostra capitolina è resa sicura dalla ripetizione del n. 226 del catalogo che il prof. Ashby due o tre anni or sono potè leggere in rosso sull'erma; ora tale indicazione non è più visibile. Della provenienza non è fatto parola nell'inventario, ma sappiamo che a formare la collezione del Cardinal Albani concorsero oggetti provenienti da Nemi. Poichè il Volpi, trattando della base di una statua di Diana che egli con altri parecchi credette immagine del culto, su cui era un'iscrizione (3) già nota al Pighio e veduta da Giovanni Argolo nel 1637 ancora *in situ* sull'area del tempio di Diana (4), ci informa che era stata regalata dal marchese Mario Frangipani, signore di Nemi, al cardinale Alessandro Albani nel 1712, e dalla collezione di quest'ultimo era passata già al suo tempo nel Museo Capitolino (5). È dunque per lo meno assai probabile che anche l'erma capitolina provenisse da Nemi, il che proverebbe in modo inconfutabile che è anch'essa una rappresentazione di Virbio.

Ma a che età appartengono queste opere? Quando ne sorse il tipo?

Che le nostre erme siano prodotti d'arte romana vide già l'Arndt per quella del Campidoglio (6), e lo stesso deve dirsi, per l'esecuzione, dell'erma nemorense (7). Meno fondata mi sembra l'altra opinione dell'Arndt, che si debba riconoscere nelle nostre figure l'imitazione o addirittura la copia di opere greche (8).

(1) C. I. L. X, 1493.

(2) Atti Galosius D. Segretario di Camera Prot. 818, ff. 880 e segg.

(3) C. I. L. XIV, 2213.

(4) In Tomasini, *De donariis* p. 15.

(5) Vulp. 7, p. 125. Di quest'iscrizione non è fatta menzione nell'inventario della collezione Albani, in cui si nominano solo le opere di scultura, essendo detto espressamente che le iscrizioni erano donate, e non vendute, dal cardinale.

(6) Arndt-Amelung, *Einzelaufnahmen*, München, 1893, 417-419, p. 31-32.

(7) Si aggiunga che, se per l'erma nemorense non siamo informati da chi la vide della qualità del marmo (sappiamo per altro che il fusto era di marmo italiano, di bardiglio), di quella del Campidoglio, per quanto la patina permette di riconoscerlo il marmo mi sembra lunense. Di opinione diversa sono i compilatori della *Descriz. del Museo Capit.* che lo dicono invece marmo greco. (*Descr.* p. 121).

(8) l. c.

La specie degli alberi di cui sono rappresentate le foglie non ci dice nulla circa il luogo d'origine del tipo statuario, poichè, come abbiamo visto, quegli alberi non sono peculiari di una regione, ma diffusi in tutta l'Europa centrale e meridionale.

Nulla, circa il tempo d'origine, ci insegna la comparazione. Appendici sul capo simili a quelle delle nostre erme, per quanto le illustrazioni permettono di giudicarne, riscontro in una delle due teste di un'erma doppia del tardo impero, proveniente da Cipro (1), la quale non ha con le nostre alcun altro carattere comune.

Non può certamente escludersi a priori che un tale tipo fosse già apparso nell'arte greca dell'età ellenistica, e poi usato per la rappresentazione di Virbio; ma finchè non se ne trovi la prova in opere di età anteriore non credo che si possa neanche negare che sia stato d'invenzione puramente romana.

Tutto anzi concorre a farlo credere. In primo luogo la fedeltà con cui sono rese le foglie di alberi di specie determinate, fedeltà straordinaria specie nell'erma di Nemi. Ho già notato la differenza tra le appendici sul capo e ai lati del collo dell'uno e dell'altro monumento: i solchi, che rappresentano le nervature di queste porzioni di foglie, sono convergenti nell'uno e nell'altro, ma le une si riuniscono lungo una nervatura centrale, le altre no, allo stesso modo che nelle foglie corrispondenti rappresentate in altre parti delle teste. È qui evidente dunque la tendenza a individualizzare, propria dell'arte romana (2).

E in tutto lo spirito che informa queste opere d'arte è essenzialmente romano. L'arte greca offriva delle erme doppie con diverse rappresentanze di uno stesso essere: ma quando, per esempio, essa rappresentava una testa barbata di Dioniso congiunta con una testa imberbe dello stesso dio, come appare su monete di Tenedo (3), non faceva altro che affermare tutt'al più l'identità sostanziale del valore della immagine più antica del culto e della più recente, seppure l'unione delle due immagini non aveva un valore puramente artistico. Per Virbio il caso è diverso: non si riuniscono le immagini del dio che rispondono a due diversi indirizzi artistici, o, se si vuole, anche a due diverse concezioni: la concezione è una sola, ed è la concezione del dio in due momenti, in due vite diverse. Non abbiamo qui forse applicato quel metodo di rappresentazione, che il Wickhoff chiama *continuo*, e che potremmo pure dire *storico*, il quale è caratteristico dell'arte romana, e

(1) *Jahrbuch d. kais deutsch. archäol Instit.* 1904, tav. 8. In questa testa, che egli crede rappresenti Mercurio, il Foerster riconosce anche gli avanzi di foglie di loto, attributo frequente di divinità egiziane. R. Foerster, *Hermes in einer Doppelherme aus Cypern* in *Jahrbuch d. Instit.* 1904, pp. 137-153.

(2) Wickhoff-Strong. *Roman Art*, pag. 19. Per questo stesso carattere individuale nella riproduzione dell'alga io ritengo che i tritoni del Palazzo dei Conservatori di cui ho parlato, nonostante il carattere greco dei tipi statuari, uno dei quali in specie richiama per il viso l'arte di Scopa (fig. 3), siano non copie romane di opere greche, ma opere di artisti dell'età romana che si ispirarono a tipi statuari greci.

(3) Roscher, *Lexikon*, II, 1, 54.

che ha la sua più ampia applicazione nei monumenti dell'età traianea, e specie nei rilievi della colonna traiana (1)?

Allo stesso risultato porta la considerazione delle differenze notevoli che si riscontrano tra le due opere d'arte. Sono diversi i visi, che hanno gli uni e gli altri caratteri sati-reschi, ma con espressione diversa, beffarda quelli dell'erma nemorense, triste l'uno, tranquilla l'altro quelli della capitolina: diversa anche la rappresentazione, caratteristica per la natura del dio, delle foglie, che sono di alberi di due specie diverse, frequentissime l'una e l'altra nei boschi di tutta Italia e ancora oggi molto comuni sui colli Albani. Queste differenze fanno pensare che ci troviamo innanzi a opere di un'arte ancora non ben sicura, che non ha innanzi a sè un modello fissato per lunga tradizione artistica, ma che cerca nella tradizione gli elementi che essa può offrire, e ne modifica alcuni, e altri ne aggiunge, necessari a rendere intera l'idea che non aveva trovato fino allora un'espressione artistica.

E se pensiamo all'impulso dato da Augusto alle arti, e ad un tempo al suo grande tentativo di richiamare all'antica purezza la religione dei padri, sembrerà molto probabile che all'età augustea risalga la creazione di questo tipo plastico, il che spiegherebbe la frequenza con cui i poeti dell'età augustea ricordano il dio e la sua leggenda. Poichè se alla creazione del tipo plastico dovette spingere la tradizione religiosa, il tipo plastico a sua volta non potè a meno di esercitare un potente influsso sulla tradizione letteraria.

Io penso che questi monumenti modesti stiano a indicare come l'arte romana, anche all'infuori del ritratto e del bassorilievo storico, che sono il suo proprio campo, e in cui la sua eccellenza è incontrastata, abbia saputo continuare e innovare. Era naturale che lo splendore dell'arte greca esercitasse un influsso potente su questo popolo, per le arti ancora rozzo: ma se per la maggior parte delle divinità romane parvero ben rispondenti le sembianze delle elleniche, c'erano pur dei nazionali irriducibili alle forme degli Olimpii.

L'arte greca offriva molti elementi di questa rappresentazione: i tratti generali, la forma dei visi, specie del naso breve e schiacciato, la disposizione dei capelli, la conformazione delle orecchie, ci richiamano a numerose rappresentazioni di satiri, di centauri, di tritoni; e a divinità minori greche della natura riporta pur l'espressione, triste o beffarda, dei visi. La fusione di elementi vegetali con la figura umana è piuttosto comune dall'età ellenistica in poi, e non solo per i tritoni e per altri esseri marini (2): le appendici sul capo sono certo una derivazione e una trasformazione delle corna dei satiri e di altri demoni della natura. Meno facile è trovare nell'arte greca un riscontro alle appendici situate sotto le orecchie: ma non è improbabile che siano state suggerite dall'aspetto che presenta, osservata di fronte, la capigliatura di molte statue egizie, e anche greche arcaiche, come

(1) WICKHOFF-TRONG, *Roman Art*, p. 111 e s. V. anche E. STRONG, *Roman Art*, p. 116 e ss.

(2) M. COLLIGNON, *Histoire de la sculpture grecque*, II, p. 587 e ss.

per citare un solo esempio ben noto, l'Apollo di Tenea (1). La forma di doppia erma per rappresentare una sola divinità era apparsa nell'arte greca, come abbiamo veduto, specie per Ermete e Dioniso, e da essa forse la romana l'aveva presa già in tempi antichissimi per la rappresentazione di un altro dio nazionale, di Giano (2). Ma l'essere risultante dall'unione e dalla fusione armonica degli elementi nuovi o nuovamente trasformati con gli altri già fissati da tempo dall'arte è un essere nuovo: e la nuova forma risponde a una concezione religiosa nuova per l'arte.

LUCIA MORPURGO.

(1) BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler*, n. 1. V. anche W. DEONNA, *Les »Apollons archaiques»*, Genève, 1909, p. 107.

(2) V.W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon*, II, 1, col. 51 e ss. Le due teste di Giano, barbate o imberbi, sono uguali, salvo poche eccezioni; e credo molto probabile che le rare e tarde rappresentazioni con le due teste diverse, l'una imberbe e l'altra barbata (V. ROSCHER, l. c.), siano influenzate da rappresentazioni di Virbio. E' in ogni caso notevole che una stessa forma artistica, quella dell' erma doppia, sia stata usata per rappresentare Giano e Virbio, cioè due divinità italiche di cui una è unita con Diana nel culto, l' altra appare per la sua denominazione in qualche modo affine a Diana stessa, poichè *Ianus* deriva da *Dianus*. ROSCHER, *Ausführl. Lex.* II, 1, c. 45. 48, v. Ianus. BIRT in ROSCHER *Lex.* I, 1, c. 1003, v. Diana.

LA COLLEZIONE DI VASI ANTICHI
DEL POETA DIEGO VITRIOLI

Vascula, apelleis ubi sunt depicta figuris
Orgia lymphatae turbida Bassaridis,
Quaeque imis olim veteres posuere sepulcris,
Manibus ut sanctis ultima dona forent;
E terrae latebris superas emergite ad auras,
In laribus statio vos manet apta meis.

D. VITRIOLI, *Epigramm.* LXXXV, 1 segg.

Coi versi iperbolici che ho messo per memoria in capo a queste pagine, il poeta latinista Diego Vitrioli salutava i vasi dipinti, che egli, ricco e infatuato dell' antichità, aveva da varie parti riuniti e comprati ad ornamento delle stanze della sua casa in Reggio di Calabria. Lí dentro egli, che per natura bizzarro era e alieno dal consorzio degli uomini contemporanei, passò tutta la sua lunga vita chiuso e solitario (1), sognando sempre il mondo antico e di null'altro occupandosi che di leggere le opere degli scrittori classici e di poetare in latino. « Egli infatti — come ben disse il Pascoli nella commemorazione del poeta dinanzi all'Accademia Peloritana di Messina (2) — era un antico, un evaso al passato, un superstite alla rovina della poesia pagana; e provava lo spasimo del ritorno, non senza mostrare a' lieti o indifferenti del nostro tempo, nostro e non suo, quel corrugamento della fronte, che pareva disprezzo e l è dolore . . . Sdegnava il presente, nè solo in letteratura e filosofia, sì un poco in tutto. Onde scrivendo l' italiano egli non voleva esser de' nostri, e usava la lingua del cinquecento. Insomma egli viveva di cose svanite, e il suo pensiero aveva continuamente bisogno di risuscitare bellezze morte. Era, se si vuole, l' ultimo degli umanisti... ». Ed un umanista — aggiungo io — che ebbe sí grande l'entusiasmo, anzi tale una mania per il mondo classico, da sentire anche il bisogno di vivere in una casa che simulasse intorno l' ambiente antico. Le varie stanze, infatti, di questa casa recavano tutte scritto al sommo della porta un nome simbolico, come Sala della Grotta, del Serto, del

(1) « Abditus in sola solus et ipse domo », come egli stesso dice in uno dei suoi carmi (El. I, 34, in OPERE SCELTE, Reggio, 1893, pag. 99).

(2) La bella commemorazione, pubblicata in Messina nel 1899, è stata riprodotta sotto il titolo « *Un poeta di lingua morta* » prima in MIEI PENSIERI DI VARIA UMANITÀ (Messina, 1903), pag. 155 e segg., e poi in PENSIERI E DISCORSI (Bologna, 1907), pag. 195 e segg. Per i luoghi citati v. pag. 198 di quest' ultima opera.

Faro, di Scilla e Cariddi, di Diana, dello Xiphias (1); tutte avevano la volta e le pareti dipinte di affreschi esprimenti rovine di templi e di altri edifici greci e romani; ed ognuna era ornata di mobili in istile pompeiano, di busti in gesso raffiguranti i principali scrittori classici, di antichi vasi, lucerne, frammenti d'iscrizioni e di mosaici, ed anche qualche testa di marmo.

Di questa raccolta di antichità, generalmente ignorata, la parte piú copiosa e piú cospicua era costituita dai vasi dipinti, che il poeta predilesse e cantò nell'epigramma su riferito, dove si vanta anche di avere dato ad essi un asilo acconcio e sicuro nella sua casa. Ma, purtroppo, egli s'ingannò! Appena dieci anni dopo la sua morte, il funestissimo terremoto del 28 dicembre 1908 travolse nella immane rovina anche la casa del Vitrioli e tutto ciò che essa conteneva. Per buona fortuna, io nell'anno precedente, per consiglio del chiarissimo prof. Luigi Savignoni, che mi teneva da cinque anni come assistente nel Gabinetto di Archeologia dell'Università di Messina, avevo fatto uno studio di quei vasi e avevo ottenuto le fotografie della maggior parte di essi; ed ora ne approfitto per farli conoscere ai lettori dell'*Ausonia*. (2). Cosí rimarrà almeno la memoria e l'immagine dei piú importanti fra gli oggetti che furono destinati a completare l'ambiente nel quale visse ed operò uno dei poeti contemporanei piú meritamente celebrati per il sapore classico dei suoi carmi latini. Ecco dunque la descrizione di quei vasi:

A. Vasi attici con figure nere.

I. Anfora (figg. 1, 2 e 3). Alt. 0,50. Circonf. 1,10. Rappresentazioni in riquadri riservati, nella parte superiore limitati da catena di palmette e fiori di loto alternantisi e contrapposti. Intorno al piede, zona di raggi. Colori aggiunti, bianco e paonazzo. Nel disegno, già fin dall'origine non del tutto completo e poco accurato, alcuni ritocchi ed anche qualche interpolazione di un moderno restauratore, valgono a guastare e, nella scena del rovescio, anche un po' a falsare qualche figura. Quest'anfora, secondo quanto riferisce in una lettera l'antiquario che la vendette al Vitrioli, sarebbe provenuta dal Museo Fittipaldi di Anzi (Basilicata) (3).

(1) « Xiphias » (pesce-spada) era anche il titolo dell'opera maggiore di lui, descrivente la caccia a quel pesce presso Scilla, e premiata nel 1848 dal R. Istituto Belgico, oggi trasformato in Accademia Neerlandica. Cfr. il mio opuscolo: *Lo « Xiphias » di D. Vitrioli*, Messina, 1907.

(2) Le fotografie di tutti i vasi, tranne alcune (figg. 1, 2, 6, 7 e 8), furono eseguite per me dal medesimo prof. Savignoni, a cui mi gode l'animo di poter attestare ancora pubblicamente tutta la mia gratitudine non solo per i consigli e gli aiuti di cui mi è stato largo nel corso del presente lavoro, ma anche per le prove di generosità che egli mi ha dato dopo i gravissimi danni causati dal terremoto alla mia famiglia. Parimenti son lieto di poter anche qui ringraziare il cav. Tommaso Vitrioli e la sua gentile consorte, scampati entrambi miracolosamente al disastro, per la liberalità straordinaria con cui misero sempre a mia disposizione la casa dell'illustre zio, che da essi era stata ereditata e religiosamente conservata. Né posso asternermi qui stesso dal rendere omaggio alla memoria del mio caro collega e nostro consocio prof. Andrea Pedace, miseramente perito nella catastrofe di Reggio, che con cura amichevole eseguí uno schizzo della faccia A del vaso num. I; su la traccia del quale schizzo e con l'aiuto delle fotografie fu condotto il disegno approssimativo che vedesi a fig. 3.

(3) Ho udito recentemente che questo sia il solo vaso recuperato tra le macerie della casa Vitrioli.

A. Pompa nuziale. Sopra una quadriga si vedono un uomo barbato, vestito di chiton e himation, intento a reggere, con le mani tese in avanti, le redini dei cavalli; e una

Fig. 1 (num I, A).

donna, vestita pure con lungo chiton e col manto, che le copre il capo e che essa sposta a'quanto con la mano s. (1). Segue il carro un personaggio barbato, in chiton ricamato a

(1) A questa donna che sta sul carro, per dimenticanza dell'artista, non è stato espresso il bianco delle carni della faccia, che però doveva essere rivolta di profilo in avanti, come di solito e come, per chiarezza, io ho fatto indicare a puntini nel disegno sopra citato.

cerchietti negli orli ed in himation, del quale un capo pende dal braccio teso in avanti. La corona di edera che egli porta in testa ed il corno potorio che regge con la s. (1), coperto in parte dalle figure sul carro, lo fanno subito riconoscere per Dionysos. Dalla parte

Fig. 2 (num. 1, B).

sinistra del carro procedono due coppie di donne, dalle chiome fluenti su le spalle e sul dorso, tutte in lungo chiton variamente ricamato, che — a giudicare dal braccio nudo appartenente alla figura di destra dell'ultima coppia (2) — è senza maniche. Questa figura e

(1) Cfr. la figura simile nel rovescio di questo stesso vaso.

(2) Erroneamente dipinto al di qua della coda dei cavalli.

Fig. 3 (num. 1, A).

l'altra di sin. della prima coppia, della quale la testa vedesi soltanto per metà, non sembra che portino alcuna cosa. Le altre due invece recano due ceste, di cui l'una, quella sorretta dal braccio della penultima donna, ha la nota forma del λίκνον o vaglio antico, e contiene degli oggetti, dei quali si vede tratteggiato il contorno e che probabilmente sono dei pani o delle frutta (1). Il bianco del viso e delle braccia di queste donne è in gran parte svanito. Va dinanzi alla quadriga una giovinetta, anch'essa con le chiome scendenti su le spalle e sul dorso, e in semplice chiton, della quale non sono espresse le braccia o per dimenticanza del pittore o perchè è caduto il bianco delle carni. Infine, precede l'intera pompa un personaggio barbato, coperto il capo da un basso petasos, in clamide, chitoniskos, nebride e calzari con tiranti rincurvati; il quale volge la testa all'indietro. Egli, nonostante la mancanza del kerykeion, probabilmente è Hermes, come ci permettono di credere le rappresentazioni analoghe, di cui sarà parola in seguito.

B. Bacco ed Arianna in mezzo a Satiri. Bacco è vestito di chiton e himation, ha in capo una corona d'edera ed è volto verso Arianna, alla quale offre il corno potorio, che regge con la mano s. Arianna (a cui il restauratore, scambiandola per un uomo, aggiunse la barba!) veste anch'essa un chiton con apoptygma, ricamato all'estremità (orlo a cerchietti) ed un himation, che le copre anche il corpo e di cui ella tiene congiunti strettamente i due lembi sotto il mento. A lei rivolge delle parole il Satiro che è alla sua sinistra, tenendo la testa china, la d. alzata come per accompagnare col gesto il discorso, la s. appoggiata al fianco, e la gamba s. in avanti. Degli altri due Satiri, che si vedono dalla parte opposta, l'uno danza e l'altro è stante: tutt'e due hanno la d. appoggiata al fianco e la s. in aria, e il primo agita con questa una tenia.

La rappresentazione della faccia A merita ancora due parole di commento.

Si tratta d'una solenne processione, evidentemente una pompa nuziale, che si dirige verso la casa dello sposo. Invero essa corrisponde ad un tipo arcaico già noto per parecchie rappresentazioni (2), ma da queste differisce per un particolare che io trovo solo qui, in tre vasi inediti del Museo Britannico (3) ed anche in un vaso di Napoli (fig. 4) (4). È questo il liknon che porta la donna e che è appunto quella *mystica vannus Iacchi* (il dio stesso è qui presente) la quale sappiamo aver avuto tanta parte in cerimonie religiose. Qui si svolge invero una cerimonia nuziale, ma anche qui il liknon ha la sua ragione di essere. L'uso di esso come augurio di prosperità e simbolo di grazia spirituale, nel rito del matrimonio, ci

(1) In un vaso di Napoli, fig. 4 (v. appresso), il vaglio ha dei manichi; ma qui il disegno sembra indicare piuttosto il contenuto del vaglio.

(2) Cfr. Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, Paris, 1900, II, pagg. 153 (1. 4, 8, 9), 155 (2, 6, 9), 161 (4): ai quali è da aggiungere un'anfora a f. n. del Museo Gregoriano, sala VIII, vetrina I, fila 1 in basso, num. 8 (quadriga con gli sposi, Dionysos col corno potorio, canefora, Hermes col kerykeion).

(3) Walters, *Catalogue of the Greek and Etruscan vases*, II, B 160 e 174; cfr. ivi introduzione, pag. 12, per il tipo generico della pompa nuziale.

(4) Cfr. Heydemann, *Vasensammlung zu Neapel*, num. 2498. La nostra figura riproduce solo uno schizzo del gruppo col vaglio.

è già indieato da una gemma che porta la firma dell'artista Tryphon e ehe appartiene al Museo di Belle Arti di Boston. Questa gemma, studiata e pubblieata dal Furtwängler (1), rappresenta il matrimonio, oppure l'iniziazione e il matrimonio insieme, di Eros e Psyche, i quali, velati, sono eondotti entrambi per una saera catena da un altro Eros portante la torcia nuziale. Un terzo Eros, intanto, segue la eoppia degli sposi tenendo sul loro capo il vaglio pieno di oggetti, ehe non si distingue bene se siano frutta o pani; ed infine un quarto Eros, ehe ha preeeduto il eorteo, è nell'atto di scoprire una sedia o lettuceio. Questa seena, per quanto di carattere ideale e mitologico, riflette senza dubbio eiò che di fatto avveniva nella vita reale e che troviamo anche menzionato negli scrittori. Plutarco (2), infatti, ei dice che nelle cerimonie nuziali di Atene, un ragazzo, i eui genitori fossero aneora in vita, inghirlandato eon un serto fatto di rami di spino e di ghiande di quereia portava attorno il liknon pieno di pani, pronunziando le parole « ἔφυγον κακόν, εὗρον ἄμεινον ». La stessa notizia ei dànno anehe Esichio e Suida (3), e Polluce (4) ei fa sapere ehe la sposa portava seeo il vaglio ed anehe il pestello ehe si appendeva davanti alla stanza nuziale. Le fonti letterarie, dunque, e i monumenti ei forniscono testimonianze evidenti dell'uso del vaglio nelle eerimonie nuziali; e la nostra rappresentazione ci mostra ehe esso poteva essere portato non solo da un ragazzo ma anche da una donna, almeno nel VI see. a C., al quale appartiene l'anfora in parola. E questo modifiea alquanto eiò ehe espone J. E. Harrison nel eapitolo *The Liknophoria* de' suoi *Prolegomena to the study of Greek religion* (5), dove non è preso in considerazione altro esempio monumentale fuorehé la rieordata gemma di Tryphon.

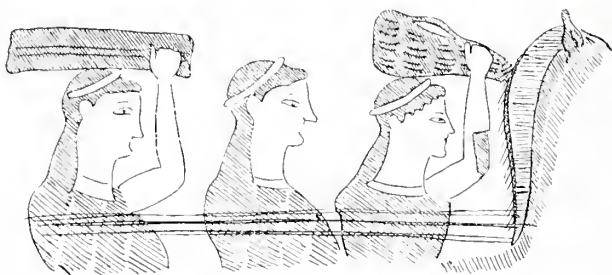



Fig. 4.

Ma qual'è il significato del vaglio nelle nozze? Polluee già citato diee che la sposa portava il pestello e il vaglio « σημεῖα, ὡς εἰκός, αὐτουργίας », eioè del suo lavoro casalingo; ma questa è soltanto una sua congettura. Può essere ehe i detti arnesi, del pari che le eeste, ehe vedonsi portate cosí nella nostra come in altre rappresentazioni, abbiano in sé questo significato; ma la presenza di Dionysos, la citata rappresentazione della gemma, e infine le stesse parole misteriose che pronunziava il ragazzo reeante in giro il vaglio ei fanno eredere che questo avesse anehe un significato recondito, come in altre scene d'iniziazione mistica. E

(1) *Die antiken Gemmen*, tav. LVII, 11, pagina 260. Cfr. anche Müller-Wieseler, *Denkmaeler der alten Kunst*, II, tav. 51, num. 683.

(2) Plutarco o l'autore dei Proverbi Alessandrini (1255 ed. Wyttenbach; XVI ed. Didot).

(3) Ambedue s. v. ἔφυγον κακόν, εὗρον ἄμεινον.

(4) III, 37 e segg.

(5) Cambridge, 1903; cfr. pag. 533 e segg.

ciò tanto piú, in quanto codeste rappresentazioni sembrano in genere riferirsi non alle nozze di dei o di eroi, ma di comuni mortali, assistiti da Dionysos, che di solito è prossimo alla coppia, e da Hermes, che fa da προηγητής; l'intervento dei quali deve essere determinato da particolari credenze. Anzi il tipo generico deve essere il piú antico, analogamente a molti altri casi; poi l' aggiunta delle iscrizioni o di qualche attributo bastava a specificare i singoli personaggi e a determinare la scena, come avviene qualche rara volta : per esempio, in un vaso a f. n. del Museo Britannico, dove il tipo medesimo serve ad esprimere le nozze di Zeus e di Hera; ma in questo caso manca il vaglio (1). Tale arnese manca generalmente anche nelle scene analoghe sopra citate; però il confronto con le altre, dove esso apparisce, e le osservazioni che ho fatto non permettono ormai alcun dubbio che tutte ci rappresentino la medesima pompa nuziale (2).

In conclusione io penso che un senso mistico-religioso si celi in siffatte rappresentazioni. La mostra del vaglio, quale imagine della mistica culla di Bacco, aveva certamente un significato simbolico di benedizione e di salute per la prole, conseguenza diretta del matrimonio. Ciò noi possiamo dedurre da esplicite testimonianze letterarie, che c'informano dell'uso antichissimo di porre i bambini in un vaglio e di cullarveli, augurando contemporaneamente ricchezza e abbondanza (3). Di questo stesso augurio erano espressione materiale i pani, di cui il vaglio mostravasi ricolmo nel dí delle nozze, e coi quali faceva contrasto la corona di spine e ghiande in testa del ragazzo che lo portava (4). La chiave di tutto codesto simbolismo ci è data, se non erro, da Plutarco, che nel passo già citato ci dice che le parole da lui riferite si pronunziassero come augurio di un mutamento in meglio e contenessero l'allusione alla cessazione del primitivo nutrimento selvatico degli uomini e all' invenzione d'un altro piú delicato e confacente (5). E poiché questo nuovo nutrimento fu creduto un dono di Demeter, e per questo dono poterono gli uomini rinunziare alle ghiande ed agli altri frutti agresti, noi siamo perciò indotti a supporre che codeste cerimonie simboliche si ricolleghino con le dottrine dei misteri Eleusini, dove il sacro vaglio aveva pure un'importante funzione purificatrice, e dove avevano la loro parte Dionysos ed Hermes, le due divinità che si vedono nelle scene dei nostri vasi (6). Con ciò acquisterebbero un significato anche le ceste che si vedono parimente portate dalle donne (liknofore e canefore). Alla congettura sembra dar forza il fatto che ateniese era quell' u-

(1) WALTERS, op. cit., B 197, tav. V. Cfr. AMELUNG, *Führer in Florenz*, n. 224 (Peleo e Tetide); POTTIER, *Vases du Louvre*, F 10 (idem ?).

(2) Nell' op. cit. del REINACH la scena è sempre indicata cosí: « quadrige nuptiale (?) ».

(3) SCHOL. IN CALLIM. HYMN. (*In Iov.*, 48). Cfr. HYMN. HOMER. IN MERC., 63, 150 ecc.; GUHL u. KONER, *Leben d. Griechen u. Römer*[6], pag. 333.

(4) La HARRISON, l. c., interpreta « ἀκάνθας μετὰ δρυΐνων καρπῶν » foglie di acanto e ghiande.

(5) Ecco il testo : ἐσήμαινον δὲ ὡς ἀπεώσαντο μὲν τὴν ἀγρίαν καὶ παλαιὰν δίαιταν, εὑρήκασι δὲ τὴν ἥμερον τροφήν.

(6) Cfr. specialmente l'urna edita da E. CAETANI-LOVATELLI, *Bullettino Comun.*, 1879, tavole 2-3, con la gemma citata di Tryphon. La HARRISON si domandava se tali cerimonie non fossero da collegarsi con le dottrine orfiche.

sanza, come affermano le fonti citate, e che ateniesi sono pure i detti vasi. Se così è, le scene in questi rappresentate potevano significare la santità del matrimonio che si compie sotto gli auspicî divini.

B. Vasi attici con figure rosse.

II. Hydria (fig. 5). Alt. 0.40. Circonf. 0.89. Allo svolto del labbro, ovoli; sul collo, ramo

Fig 5 (num. II).

di lauro; sotto la rappresentazione, meandro interrotto da quadrati con croce obliqua Stile bello attico, esecuzione molto accurata. Ricomposta per intero da parecchi frammenti.

Conversazione fra tre donzelle. Vestono tutte chiton e himation, ed hanno i capelli ornati da un diadema imperlato. La prima a sin. offre, tenendola su la mano s. protesa, una

pyxis a quella di mezzo, che stringe con la s. alzata uno specchio, e, camminando verso destra, si rivolge a quella. L' ultima donzella, ferma di prospetto su ambedue le piante, guarda le compagne e regge con la s. un lungo ramo fiorito, stileggiato a volute. Le figure sono ben disegnate ed eleganti.

Fig. 6 (num. III).

III. Hydria (fig. 6). Alt. 0.39. Circonf. 0.89. Ornamentazione, stile ed esecuzione come nel numero precedente. Ricostruita da piú pezzi.

Conversazione tra due donzelle e un efebo. La donzella che sta seduta in mezzo, su di una roccia, ha i capelli cinti da una tenia, indossa il chiton e l' himation, che le avvolge tutta la persona, tranne il braccio d., che è proteso come per accogliere nella palma una

palla sospesa, regalatale forse dall' efebo che le sta davanti, e da lei alzata per gioco (?). L'efebo è interamente nudo, su la s. tiene raccolta e pendente la clamide, e con la d. regge un bastone appoggiato con la punta in terra. L' altra donzella ha il medesimo vestito e abbigliamento della prima, e regge con la s. un lungo ramo d'albero parimenti appoggiato in terra. Nel campo, in alto, si vede una tenia a festone sospesa sopra la donna seduta.

Fig. 7 (num. IV).

IV. Cratere a campana (fig. 7). Alt. 0.33. Circonf. della bocca 0.80. Sotto il labbro, ghirlanda di lauro; sotto le figure, tutt'attorno al corpo del vaso, meandro interrotto da quadrati con croce obliqua; sotto i manichi, due palmette sovrapposte, fiancheggiate da spirali fogliate; intorno all'attacco dei manichi, foglioline. Bello stile attico, disegno accurato, vivacità di movenze e di espressione.

A. *Satiri e Menade.* Due Satiri, dei quali l' uno regge tra le braccia un cratere (decorato in alto da un ramo fronzuto, in basso da una fila di meandri) e l'altro ha la d. protesa e la s. alzata come per accompagnare col gesto le parole, s' avanzano danzando verso una Menade, cinta il capo di tenia, i capelli raccolti a ciuffo su la nuca, in chiton e himation; ella sta ferma, rivolta a loro e tenendo un lungo tirso nella s.

Fig. 8 (num. V).

B. *Colloquio di tre efebi.* Essi sono avvolti nell' himation ; quello di destra ha anche un bastone.

V. Cratere a campana (fig. 8). Alt. 0.460. Circonf. della bocca 0.103 Sotto il labbro, corona di lauro in basso, giro di meandri. Ben conservato; riattaccato il solo piede.

A. *Combattimento di Arimaspi contro grifoni.* A sin. un Arimaspo nel solito abito orientale (giacca con maniche e berretto) sta sopra un carro tirato da due cavalli che corrono verso sin., l'uno dipinto in bianco l'altro eseguito nel colore della terracotta, tranne alcuni punti

bianchi nel balteo del collo; puntini bianchi contornano pure gli orli dell'abito e del berretto del combattente. Questi con la s. stringe le briglie e con la d. alzata è in atto di vibrare un colpo di spada contro un grifone, verso cui si rivolge e che sta per assaltarlo di dietro. Il grifone è bianco, tranne le ali lasciate del colore dell'argilla. Un altro Arimaspo a destra, che sta a piedi, si rivolge parimenti per difendersi contro un grifone simile al precedente. Un terzo guerriero, egli pure a piedi, con le gambe alquanto piegate, e in gran parte nascoste dai cavalli, sta alle prese con un altro grifone, di cui è dipinta in bianco soltanto la coda (1).

B. *Tre donne ammantate.* Esse discorrendo gesticolano; quella di mezzo tiene una palla.

C. Vasi con figure rosse di fabbriche italiote.

VI. Anfora apula di forma slanciata (fig. 9). Alt. 0.66. Circonf. 0.102. Sul collo, catena di palmette e fiori di loto contrapposti; su la base del collo, foglie a linguetta. Sopra le figure, in piccola zona riservata, meandro a onda; sotto le medesime, meandro interrotto da riquadri con croce obliqua. Nella parte sottostante ai manichi, palmette. Colori aggiunti, bianco e giallo. Ricostruita da molti frammenti con poche lacune.

A. *Presentazione delle offerte a una tomba.* In mezzo, su basamento formato da tre gradini, di cui l'ultimo è piú alto, sorge un'edicola, con dentro un efebo (il defunto eroicizzato) dal corpo slanciato, nudo nel torso e coperto in basso dall'himation, che per i due capi si ravvolge al braccio sinistro e per il di dietro è sostenuto dal dorso della mano d., appoggiata sul fianco. La figura posa sul piede s., mentre il d. tocca il suolo soltanto con la punta. Su la mano s. protesa regge un uccello, che ha verso di lui fissi gli occhi e che egli guarda con compiacimento. Ai lati dell'edicola quattro figure (due maschili, in alto, e due femminili, in basso), volte tutte verso il defunto, sono disposte chiasticamente per riguardo alla posa: giovine in piedi, donzella seduta – giovine seduto, donzella in piedi. Il giovine stante, a destra, è tutto nudo, ha l'himation raccolto e pendente dal braccio s., ed offre con la d. una corona di mirto; l'altro a sin., parimenti nudo e seduto sul proprio himation, porge con la s. una patera dipinta in bianco, e con la d. regge il tirso. Le due donne hanno entrambe un lungo chiton (quella a d. ha anche l'himation avvolto alle gambe), portano i capelli legati a ciuffo con una tenia su la nuca e sono adorne di orecchini, collana ed armille. La donna che sta seduta sopra un masso, delineato da puntini bianchi, ha su le gambe un cofanetto, che tiene con la mano s., mentre con la d. presenta

(1) Vasi di questo stile e con questo medesimo soggetto si sono trovati in Crimea (Reinach, *Antiquités du Bosphore Cymmérien*, pag. 107) ed a Creta (Savignoni, *Monum. d. Lincei*, XI, pag. 107), oltre che in Italia; onde difficilmente sono di fabbrica italiota piuttosto che attica (v. Furtwängler, in *Lexikon der Mythol.* di Roscher, I, col. 1773, e Savignoni, l. c.).

al defunto un uccello appollaiato su l'indice della mano; l'altra, che è inchinata verso il mo-

Fig. 9 (num. VI).

numento, appoggiando la gamba s. rialzata sopra un gradino, regge con la d. un cestello pieno di frutta e con la s. sollevata offre un alabastron bianco.

B. *Donzella seduta sopra un masso in mezzo a due efebi.* La donzella ha lungo chiton e la d. protesa e reggente un cofanetto, su cui giace capovolto un calice. Dei due efebi, quello di sin. è completamente nudo ed ha un lungo bastone nella s.; l'altro è coperto nella parte inferiore dall'himation, e con la s. alzata regge una face.

VII. Anfora di forma uguale alla precedente (figg. 10-11). Alt. 0.67. Circ. 0.110. Intorno al labbro, ramo d' edera con foglie contrapposte. Su la parte superiore del collo, serie di ovoli racchiusa in mezzo a due file di punti bianchi; su la parte inferiore, da un lato palmetta sorgente tra spirali, dall'altro foglie a linguette. Sopra le figure, altra serie di ovoli; sotto le figure, meandro interrotto da quadrati con croci. Sotto le anse, palmette fiancheggiate da spirali fogliate. Colori aggiunti, paonazzo e giallo. Restaurata e ritoccata modernamente.

A. *Conversazione amorosa di efebi e donzelle presso una tomba.* Nel mezzo sorge un heroon, del quale la metà inferiore rimane nascosta dietro un rialto del terreno. L'edificio, che davanti ha due colonne ioniche, è disegnato in prospettiva in modo da mostrare lo scorcio delle parti interne e dei travicelli del soffitto; l' architrave e le cornici del frontone sono ornati di file di perline bianche.

Le figure sono divise in due gruppi. A destra è un giovine ricciuto e interamente nudo, assiso sopra un rialto e sul proprio himation, in atto di bere da una grossa patera baccellata, che avvicina al labbro sollevandola con la s., mentre lascia cadere la d. sul ginocchio. Egli sembra ascoltare la fanciulla che gli sta davanti inchinata su la propria gamba s., la quale è ripiegata sopra un rialto del terreno. Essa gli parla accompagnando il suo dire col gesto della mano d., di cui son protesi l'indice e il medio. Anche questa ha i capelli ricci, che scendono inanellati su la schiena e su le spalle, veste lungo chiton, che è decorato da una lista e da una fila di punti lungo il fianco d., e tiene l'himation raccolto su la gamba d. Porta inoltre armille alle braccia e le scarpe.

La seconda coppia è pure assorta in intimo colloquio. Un giovine ricciuto e del tutto nudo come l'altro, appoggiato comodamente con l'ascella s. al suo bastone, che rimane coperto dall'himation avvolto intorno ad esso, s'incurva leggermente in avanti piegando il piede s. indietro e tenendo la mano d. oziosamente applicata su l'omero suo, e discorre con la donzella che gli sta seduta di fronte sopra un rialto indicato da una strisciolina rossa serpeggiante. Ella ha i capelli raccolti a ciuffo puntuto da una benda, è ornata di orecchini ed armille, indossa un elegante chiton ionico e un himation attorno alle gambe, e porta le scarpe; con la d. si appoggia al terreno, mentre alza la s. verso il giovine accompagnando il suo discorso con gesto simile a quello dell'altra fanciulla. Le vesti di ambedue sono costellate di puntini.

Nella parte superiore del campo, una tenia appesa a festone da un lato, e un fiore dall'altro: in basso, una hydria con accanto il cercine per portarla in capo; e sotto il giovine seduto, un'anatra od oca.

B. *Eros tra un efebo e una donzella.* Eros di forme androgine, nudo, con le ali spie-

gate, i capelli annodati in alto e adorni di tenia su la fronte, i sandali ai piedi, la d. appoggiata al fianco, la s. protesa, sta in alto rivolto verso un giovine, davanti al quale fa cadere

Fig. 10 (num. VII, A).

la tenia che recava in mano. Il giovine è nudo, porta la clamide sospesa per di dietro sopra le braccia, e tiene con la d. un grappolo d'uva e con la s. il tirso. Dall'altro lato di Eros, una fanciulla coi capelli similmente annodati, vestita di chiton lungo e himation

orlato di una lista con foglioline, tenendo la s. appoggiata al fianco e una corona di mirto nella d. sollevata, volge lo sguardo al giovine. Fra loro, dal terreno, sorge una pianticella

Fig. 11 (num. VII, B)

stileggiata a forma di spirale. La scena ci rappresenta forse l'unione ideale di due amanti nella beatitudine dionisiaca dell'Elisio (si notino l'uva e il tirso. Cfr. pag. 148, nota 1).

VIII. Anfora di stile atticizzante (fig. 12). Alt. 0.62. Circonf. 0.122. Ventre molto

espanso, collo basso con cerchielli alla base e catene di palmette – circoscritte da viticci compresi tra semicerchi – e fiori di loto alternantisi e contrapposti. Su le spalle, un giro di

Fig. 12 (num. VIII).

ovoli intramezzati da foglioline puntute, e poi linguette. Sotto le rappresentazioni, meandro interrotto da quadrati con croci oblique. Sotto le anse, palmette fiancheggiate da spirali fogliate. Intorno al piede, zona di foglie puntute. Disegno abbastanza accurato. Ricomposta da vari pezzi.

A. *Quadriga di corsa verso sin., guidata da giovine auriga.* Questi, vestito di chiton semplice, senza maniche, cinto alla vita e rigonfiantesi indietro, è alquanto incurvato sul davanti, e stringe con la s. le redini e con la d. la frusta. Il cocchio è disegnato in prospettiva, ma le figure dei cavalli sono esageratamente distaccate e messe l'una di seguito all'altra.

B. *Due coppie di efebi,* avvolti nell'himation ed in conversazione tra loro.

IX. Anfora a volute con mascheroni (teste di Medusa). I manichi nell'attacco si trasformano in teste di serpenti. Alt. 0.52. Circonf. 0.955. Ben conservata, tranne il piede,

Fig. 13 (numm. X, XV - XXI).

che è riattaccato. Tutto il corpo del vaso è coperto da una ricca ornamentazione floreale. Oltre a questo, sopra ciascuna delle facce è una figura:

A. *Eros librato nell'aria,* che sostiene con ambedue le braccia una clamide sospesa dietro il dorso. In mano porta un ramoscello.

B *Donna* in chiton con apoptygma, che porta nella s. un tirso e nella d. un ramoscello. Nel campo, una palla decorata con croce.

X. Hydria (fig. 13, num. 2 a sin.). Alt. 0.31. Circonf. 0.67. Sul labbro, striscioline verticali; sul collo, ramo di lauro; sotto la rappresentazione, meandro. Stile ed esecuzione come nei numeri precedenti. Ricostruita da più pezzi.

Scena funebre (?). Tra una donna e un efebo è una stele a forma di pilastrino. La donna sta in piedi a sin., in chiton e sphendone, reggendo nella d. una ghirlanda e protendendo la s. verso l'efebo, coperto dall'himation, il quale s'avanza dall'altra parte della stele,

Fig. 14 (num. XI).

nell'atto di offrire con la d. un'ampia e lunga tenia, punteggiata e nelle estremità terminante in frangia. Nel campo, una palla.

XI. Pelike (fig. 14). Alt. 0.44. Circonf. 0.83. Sul collo, giro di fiori tra due coppie di fascette; su la base del collo, giro di ovoli e puntini; sotto le rappresentazioni, meandro; sotto

le anse, palmette. Disegno molto andante. Stile tardo. Negli ornati e nelle figure e molto colore giallo, sovrapposto.

A. *Conversazione amorosa (soggetto funebre?)*. Nel mezzo è una donna seduta sopra un masso a gradini e sotto un parasole, con uno specchio nella mano s. e una grossa patera nella d. Porta una cuffia aperta e ricamata, la quale non ricopre la parte anteriore dei capelli, che ivi sono ornati da una fila di perle. Dall'apertura superiore della cuffia esce un lungo ciuffo. Ella indossa il chiton e l'himation, che è avvolto alle gambe, ed è adorna di orecchini, collana ed armille. Davanti a lei, in atto di indicarle un efebo che sta dietro alle sue spalle, si vede un'altra donzella, ugualmente abbigliata e vestita di lungo chiton, ma con l'himation, o piuttosto una specie di sciarpa, sospesa per di dietro sopra ambedue le braccia; e queste sono aperte in modo che il s. è alzato verso la donna seduta, cui ella volge la faccia, e il d. alquanto abbassato e recante in mano una corona di mirto. Nello stesso tempo ella si volge vivacemente verso sin., con la gamba d. avanzata e la s. distesa indietro, onde l'abito si agita e svolazza. Tale atteggiamento può indicare o una danza che essa esegue davanti alla donna seduta (la defunta?), oppure che essa si allontana da lei per eseguire un ordine. Per contrario, l'efebo, che è dalla parte opposta ed è nudo e con tenia attorno ai capelli, sta del tutto tranquillo in piedi, appoggiando al fianco il braccio d., cui è ravvolto l'himation cascante; nella mano s. abbassata tiene una corona di mirto e guarda con curiosità la donna in movimento. Sopra questa donna vola un Eros nudo, dai capelli annodati a ciuffo, che esce da una cuffia aperta, con una tenia nella s. e uno specchio nella d. La sua presenza indica la relazione amorosa del giovine con la donna seduta. Nel campo, in alto, v'è una tenia appesa a festone e una palla; tra le due donzelle, un'altra palla (1).

B. *Conversazione di efebo e donzella.* Questa, che è vestita del chiton ed ha l'himation raccolto e pendente dal braccio s., regge, per mezzo d'una funicella, un alabastron, e con la d. un cofanetto che offre al giovine. Egli è interamente nudo, con l'himation raccolto e pendente dal braccio s., e regge con la d. un oggetto tondeggiante non ben distinto, che sembra un vasetto.

XII. Cratere a campana (fig. 15). Alt. 0.445. Circonf. della bocca 0.97. Sotto il labbro, corona di lauro; in basso, meandro interrotto da qualche crocetta decussata. Ben conservato, tranne che nei manichi, che sono riattaccati (2).

A. *Danza di una Menade e due Satiri.* La Menade, che è vestita di un leggiero chiton con apoptygma, svolazzante indietro sí da lasciar trasparire le forme del corpo, danza su

(1) Secondo G. Patroni, *Ceramica antica nell'Italia meridionale* (cfr. pure *Guida del Museo Naz. di Napoli*, pag. 463), anche scene generiche come la qui sopra descritta e le seguenti, numeri XIII e XIV, avrebbero significato funebre nei vasi italioti; ma non tutti lo ammettono.

(2) Proverrebbe da Taranto. Ricordato dal Vitrioli, op. cit., *Epist.*. XXXIII, pag. 197.

la punta dei piedi, calzati con scarpe bianche, sostenendo con la s. un grosso cembalo e stendendo la d. in avanti; i suoi capelli sono raccolti e alzati a lungo ciuffo da una benda girata piú volte, i cui capi svolazzano al vento ; ai polsi, armille. A sin., davanti a lei, danza un Satiro barbato, il quale muove verso sin. volgendosi a guardar la donna, mentre tiene con

Fig. 15 (num. XII).

la s. una situla e stringe con la d. alzata le estremità della tenia che gli cinge il capo; questa è bianca, come pure la coda di lui e gli orli della situla. A d., cioè dietro la donna, danza un Satiro imberbe, il quale tiene come a festone un himation, che, sorretto dalla mano d. protesa, passa per di dietro ed è rigettato sopra l'avambraccio s. Egli regge con la s. il tirso ed ha una corona di mirto al capo e scarpe bianche ai piedi. Il terreno, in basso, è indicato da una fila di puntini bianchi, e sotto il giovine, presenta una pianticella e un altro oggetto, che sembra una patera; sotto il vecchio, un ramoscello a volute. In alto si vedono, da destra

a sinistra una tenia appesa a festone, un oggetto rettangolare incerto, e una palla con decorazione a croce.

B. *Colloquio di tre efebi*, avvolti nell'himation e appoggiati a lunghi bastoni.

XIII. Cratere a campana (fig. 16). Alt. 0.29. Circonf. della bocca 0.663. Sotto il labbro ghirlanda di lauro; sotto le figure, tutt'attorno al corpo del vaso, meandro interrotto da riquadri a scacchi; sotto i manichi, due palmette sovrapposte, fiancheggiate da spirali fogliate; intorno all' attacco dei manichi, foglioline. Disegno negletto, delle fabbriche apule. Ben conservato.

Fig. 16 (num. XIII).

A. *Scena erotica* (*funebre?*). Una donna in chiton, cuffia aperta e radiata sul davanti, orecchini, collana, armille – il tutto in colore bianco – sta appoggiata col gomito s. ad un pilastrino, tenendo i piedi incrociati. Ella regge, con la mano s. alzata, un cestello contenente degli oggetti bislunghi, e, con la d. protesa, una ghirlanda, forse di lana, ornata di foglioline nere. Davanti a lei è un giovine nudo, con tenia radiata in capo, l'himation raccolto e pendente dal braccio s. proteso verso la donna come per mostrarle o porgerle un uccello posato su l'indice della mano con le ali aperte, quasi volesse svolaz-

zare verso di lui; con la mano d. egli regge dritto sul suolo un bastone. Nel campo, tre palle ornate di croce ed una larga benda.

B. *Colloquio di due efebi*, avvolti nell' himation e con bastone nella s. Nel campo, palle come in A.

XIV. Cratere a campana (fig. 17). Alt. 0.32. Circonf. della bocca 0.78. Stile e ornamentazione come nel numero precedente; se non che, il disegno è condotto con maggior cura, le

Fig. 17 (num. XIV).

foglie del lauro sono più grandi e il meandro è interrotto da quadrati con croce obliqua. Ben conservato.

A. *Conversazione tra un efebo e una donzella* (*vita elisiaca?*). L' efebo, interamente nudo e con tenia annodata sul davanti della fronte, è seduto sopra una roccia tenendo la pianta del piede s. ferma sul suolo, la gamba d. allungata, la mano d. penzoloni e la s. protesa e reggente una grande patera, che egli offre od ha ricevuto da una donzella, la quale gli viene innanzi. Questa è in chiton con lungo apoptygma cinto alla vita, sphendone ricamata, orecchini, collana, armille; regge un tirso con la s., ed alza la d. come per accompagnare col gesto dell'indice levato le parole che rivolge al giovine. Nel campo,

in alto, una tenia disposta a festone; dietro il giovine sorge dal suolo un lungo stelo fiorito

B. *Due efebi ammantati ai lati d'un pilastrino.* Quello di s. tiene un bastone, l'altro sorregge una palla.

XV. Cratere a campana (fig. 13, num. 2 a d.). Alt. 0.30. Circonf. della bocca 0.865 Stile e ornamentazione come nel numero precedente. Colore aggiunto, bianco. Ben conservato.

A. *Satiro e Menade.* Seduto su di una roccia a contorno bianco, con le gambe incrociate, sta un satiro con coda bianca, la testa incoronata di edera, il collo ornato da collana bianca, la mano d. posata sul rialto, la s. reggente il tirso appoggiato su la spalla. Verso di lui s'avanza una Menade in chiton con apoptygma, capelli raccolti a ciuffo, annodati in alto e cinti da tenia; con collana, armille, una fiaccola adorna di tenia nella d. protesa, una situla nella s. Nel campo, a sin., una tenia appesa; nella parte inferiore, mezza palmetta che spunta dal terreno.

B. *Colloquio d' un efebo e d' una donzella.* Entrambi sono avvolti nell' himation; l'efebo regge con la d. un bastone. Nel campo, palla e tenia.

XVI. Oinochoe a bocca trilobata, ventre espanso ed ansa cilindrica (fig. 13, num. 1 a sin.). Alt. 0.255. Circonf. 0.53. La rappresentazione è contenuta in un riquadro circoscritto da linee; presso il collo è ornato da una striscia di ovoli, in basso da meandro.

Danza di un Satiro e una Menade. Questa, vestita di chiton, ha i capelli raccolti a ciuffo da una larga tenia, porta orecchini, collana, armille, e regge una situla con la s. protesa. Il Satiro (ritoccato modernamente) agita con la s. sollevata un cembalo.

XVII. Piatto ampio (fig. 13). Alt. 0,09. Diam. 0.40. Ha due manichi ad arco sormontati da un bottone decorato a raggi e fiancheggiato da due bottoni simili sorgenti dal labbro del piatto stesso. La parte superiore di questo labbro è in rosso; lo svolto è decorato di striscioline.

Nel centro è un *Eros*, di forme femminili (tipo delle fabbriche italiote), seduto sopra un masso, con ali spiegate e capelli raccolti nel solito modo. È intento a guardare un cofano semiaperto che regge su la d., mentre con la s. indietro sostiene un oggetto tondeggiante, che sembra un vaso. Nel campo, in alto, è una palla. Attorno gira un meandro a onda.

D. Vasi interamente verniciati.

XVIII. Cratere di forma svelta e bocca espansa, tutto coperto di vernice nera lucida (fig. 13). Alt. 0.44, Circonf. del labbro 0.82. Su lo svolto del labbro, giro di ovoli; attorno al corpo, corona di lauro dipinta in bianco.

XIX. Oinochoe (fig. 13, a d.). Alt. 0.26. Diam. 0.24. Ventre basso e largo, collo lungo, ansa cilindrica, lobi della bocca ampi. Sul collo, una fascia da cui pendono dei grappoli bianchi. Sul corpo, baccellatura incavata, divisa in due parti da un'altra fascia, che è ornata di punti bianchi.

XX. Kylix con manichi a nastro (fig. 13, a sin.). Alt. 0.06. Diam. 0.13. Allo svolto del labbro, striscioline; nel resto tutta verniciata.

XXI. Skyphos (fig. 13, a d.). Alt. 0.09. Circonf. 0.20. Dipinti in bianco, su la parte superiore, triangoli alternantisi e contrapposti; nel campo, pure in bianco, le lettere ΑΔΕΣ.

***

Come ho detto, i vasi dipinti costituivano principalmente la collezione di cui si era

Fig. 18.

circondato il poeta Vitrioli; ma vi erano anche altri oggetti di genere diverso, fra cui alcune lucerne fittili e due teste femminili di terracotta, di quelle solite a rinvenirsi fra gli ex-voto di epoca romana. Né mancavano alcuni frammenti d'iscrizioni fissati nel muro, ed alcuni pezzi di mosaico incastrati nel pavimento delle stanze. In una di queste si conservava poi con particolare rispetto, perché già molto amata dal poeta, una testina di Bacco giovine, posta sopra un bustino moderno, che può destare interesse, e perciò ne riproduco qui in appendice le fotografie, che fortunatamente mi sono rimaste (figg. 18-19) (1).

(1) Alt. col busto m. 0,26. Restaurata la ciocca destra dei capelli e un pezzo del cranio sul vertice; leggermente danneggiata la punta del naso e il labbro inferiore. Secondo una lettera al Vi-

Essa infatti sembra rappresentare un tipo precursore di quello che ci è rappresentato dalla finissima testa di Bacco del Museo Capitolino (1). La testina del Vitrioli ha, come questa, la chioma sostenuta da un nastro che passa su la fronte, ma mostra, in confronto con i lineamenti delicati e l'espressione dolce della seconda, un carattere piuttosto severo e pensoso. Essa si raccosta, per le sue forme e per l'acconciatura dei capelli rigonfi, alle teste apollinee dello scorcio del v o del principio del iv secolo a. Cr., che furono pubblicate da L. Savignoni in questo stesso periodico (2).

Fig. 19.

Aggiungerò infine che il proprietario della collezione mi assicurava essere depositati in ambienti che io non potei visitare, parecchi frammenti di vasi e di altri oggetti frantumati dai precedenti terremoti. Uguale destino toccò poi a quelli che io ho potuto descrivere in queste pagine, che almeno fisseranno il ricordo di ciò che sopra tutto fu caro al poeta di Reggio.

Nicola Putortì.

trioli, che io ho letta, la testina fu a lui mandata da un antiquario di Roma; e da quanto riferisce il Vitrioli stesso, che la descrive come femminile (op. cit., *Epist.* XXV, pag. 193), essa sarebbe stata rinvenuta fuori Porta Capena. Il restauratore ne indovinò il significato dando a busto la nebride.

(1) Nella « Stanza del Gladiatore »: Helbig, *Führer*², I, num. 544.

(2) *Ausonia*, II, pag. 38 e segg.

DI DUE SCULTURE CONSERVATE NEL GABINETTO ARCHEOLOGICO DELL'UNIVERSITÀ DI PADOVA

I. — Brevi notizie intorno alle origini della collezione.

Alla scuola archeologica dell'Università di Padova appartiene una piccola collezione di antichità la quale formava parte del celebre Museo di storia naturale, fondato dall'illustre scienziato Antonio Vallisnieri sugli inizi del secolo XVIII e passato all'Università nel 1733.

Il materiale archeologico conservato nel Museo Vallisnieri proveniva, in parte ricevuto in donazione, in parte acquistato, da altre collezioni private.

Non erano infrequenti in Padova nel cinquecento e nel seicento, come nelle altre città del Veneto le collezioni antiquarie; ed alcune fra esse ebbero grande rinomanza per la ricchezza ed anche per la singolarità dei monumenti. Basterà ch'io ricordi le collezioni di Pietro Bembo, di Marco Leonico Tomeo, dei Capello, dei Ramusi (1), che tennero senza dubbio il primato fra quelle che si andarono formando nella prima metà del cinquecento. Ma verso la metà di quel secolo per opera di un dotto giureconsulto, Marco Mantova Benavides un'altra importante collezione veniva instituita in Padova.

Da quanto lasciarono scritto i biografi (2) del Mantova, la raccolta, che questo appassionato antiquario aveva formato nella sua privata abitazione di via Porcilia, era considerata fra le più ricche d'Italia e doveva certo avere molta fama anche fuori quando si pensa che Francesco I, re di Francia, aveva mandato una commissione speciale di gentiluomini per trattarne l'acquisto.

Documenti più sicuri ci permettono di conoscere da vicino e valutare l'importanza della raccolta Mantova, le cui vicende sono per noi di grande interesse, poichè ad essa, come vedremo, appartenne, il nucleo principale della collezione universitaria.

Il museo di via Porcilia (3) non era dissimile dagli altri Musei contemporanei, nei quali ad imitazione dei *Cabinets* francesi, badandosi ordinariamente a fini estetici e decorativi e

(1) La collezione dei Ramusi passò poi in proprietà dei Contarini a Villa Contarena e più tardi fu regalata dal Co. Haugwitz al Museo Atestino dove tuttora si conserva.

Cfr. Ghirardini, *Il Museo Nazionale Atestino* p. 36 nota IV^a^.

(2) Cfr. Valsecchi, *Elogio di Marco Mantova Benavides* p. 51 e 52; Riccoboni, *De Gymn. Patav.* II cap. VII p. 570; Vedova, *Biografie degli scrittori padovani* vol. I p. 569 (ediz. 1832); Ursati Sert., *Monum. patav.* I p. 157; GheLini, *Teatro d'uomini letterati* vol. I p. 161.

(3) Cfr. le notizie che danno intorno alla raccolta Mantova il Rossetti [*Descrizione delle pitture, sculture ed architetture in Padova* pag. 160 (ediz. 1780)] ed il Brandolese [*Pitture, sculture ed architetture ed altre cose notevoli di Padova* p. 219 (ediz. 1795)].

talora a soddisfare più o meno dotte curiosità si accoglievano quisquilie e minutaglie archeologiche, reliquie d'antichità e d'arte di qualsiasi provenienza.

Spigolando il catalogo parziale del museo che ci offre il Morelli nella sua « Notizia d'opere e di disegni illustrati » (1) ricaviamo come le più importanti collezioni erano quelle dei bronzi e dei marmi. Copioso era pure il materiale ceramico, ma soprattutto celebrato il medagliere « contenente tutta la serie completa dei Cesari ». Questo materiale archeologico era conservato in mezzo a preziose sculture del Sansovino, del Vellano, del Riccio, di Tiziano Aspetti, dell'Ammanati ed a dipinti d'insigni maestri di tempi e scuole diverse, fra cui primeggiavano un S. Girolamo del *Raffaello*, un ritratto di M. Mantova del Tiziano ed una testa ad olio di Maddalena opera di Bartolomeo Montagna (2). Nè mancavano fra tanti monumenti cospicui, a dimostrare il carattere eclettico della collezione, alcuni strumenti rari di fisica e di astronomia (3).

Il Morelli riporta inoltre l'estratto di un catalogo del Museo, che un Andrea Mantova, nipote di Marco, compilò verso il 1605, dall'esame del quale possiamo desumere quali fossero le più preziose rarità della collezione antiquaria (4).

Oltre ad una testa in bronzo di Satiro e ad un'altra pure in bronzo di efebo di « perfetto autore » erano registrate nel predetto catalogo una testa marmorea battezzata per Bruto, di mirabile lavoro, ed « una testa antica di Vitellio » alla quale è legato il nome di Iacopo Robusti, avendo più volte servito di modello al grande artista. Questi sarebbero i monumenti registrati nel catalogo, come ci dice il Morelli, « con lodi singolari ».

Sono ricordate inoltre alcune figurine in bronzo fra cui Giove sedente, e tra i marmi « una figuretta dai due piedi di donna, con tre panni uno sopra l'altro, senza la testa e le mani, trovata nelle fosse delle mura di Padova » e una « Pomona mutilata con el seno pieno di frutti ritrovata ut supra » (5).

Tale era in origine la collezione di Marco Mantova. Custodita gelosamente nelle sale del sontuoso palazzo di via Porcilia, essa rimase intatta per tutto il seicento, arricchita anzi dai discendenti che sentivano, per nobile tradizione di famiglia, il sacro dovere di conservarla e di accrescerla (6). Così un altro Andrea Mantova, che esercitò per diletto la pittura e fu discepolo di Luca da Reggio, ampliò e riordinò la raccolta. Ma dopo la morte di lui, i migliori bronzi passarono al Museo dei Canonici di S. Giovanni in Verdara (7) e negli inizi del Settecento per dono cospicuo di Gaspare Mantova, la parte più considerevole della collezione antiquaria andò ad accrescere quella che il Vallisnieri aveva annessa al suo Museo di storia naturale.

(1) Morelli Jacopo, *Notizia*, ecc., IIª ediz. riveduta e corretta per cura di Gustavo Frizzoni pag. 68-70.

(2) Cfr. Morelli, op. cit. pag. 70.

(3) Cfr. Rossetti, op. cit. pag. 346.

(4) Cfr. Morelli, op. cit. pag. 70.

(5) Cfr. Morelli,, op. cit. pag. 68.

(6) Cfr. Ursati Sert., op. cit. 157.

(7) Cfr. Morelli, op. cit. p. 150; Valsecchi, op. cit. p. 52; Riccoboni, op. cit. p. 579.

Ma quando nel 1783 fu soppresso per decreto del Senato veneto il monastero di S. Giovanni in Verdara, mentre la parte eletta della collezione Mantova già entrata in quel Museo passava nella Biblioteca di S. Marco (1), il rimanente entrava nel Gabinetto antiquario dell'Università, riunendosi così alla vecchia collezione del Vallisnieri.

La raccolta di Antonio Vallisnieri accresciuta per il dono di Gaspare Mantova divenne la più importante fra le collezioni private della città (2). Intorno alla formazione del Museo Vallisnieri copiose notizie ricaviamo dalla biografia che di lui scrisse il conte Giannartico di Porzia e che troviamo preposta alle sue opere fisico-mediche pubblicate dal figlio dopo la sua morte (3). Il conte di Porzia parlando diffusamente del Museo di storia naturale ricorda anche i principali cimeli della raccolta antiquaria. Sono enumerate « *varie scanzie ricche d'una rara serie di idoli, di sigilli, di chiodi di bronzo, di fibbie e simili anticaglie* » che il Vallisnieri aveva ricevuto in dono da un gentiluomo veneto, il Correggio. Della serie dei marmi, dono di Gaspare Mantova, troviamo ricordati « *molti idoli egiziani, fra i quali cospicuo quello del sole illustrato da Gerolamo Aleandro il giovane* ».

La collezione era pure adorna di parecchi bassorilievi, di urne sepolcrali, di busti, di statue, tra le quali il biografo celebra due « vestali di mediocre grandezza, d'una delle quali la veste era uno sforzo dell'arte ». Provenivano dalla raccolta Mantova, unitamente a molti rilievi in stucco e teste e busti in gesso di imperatori romani, nnmerose lucerne delle quali trattò in una dotta dissertazione indirizzata al Vallisnieri, Giambattista Orsato (4).

Interessante doveva essere pure il medagliere e la collezione dei vasi « d'ogni sorta ed epoca fra cui mirabili dodici etruschi antichissimi d'insigne mole, e di una leggerissima terra fabbricati, rabescati tutti di geroglifici e di figure degne di osservazione delle quali volle dare un esatto disegno il giustamente rinomato marchese Scipione Maffei » (5).

Insieme a tale copioso materiale archeologico v'era pure una serie di cose cinesi: tazze, idoli, monete e perfino radici di medicamenti.

Ma quali fossero i cimeli della collezione antiquaria del Vallisnieri, ci viene riferito dal Brandolese che raccolse un elenco ordinato, coll'aggiunta di brevi notizie storiche, di tutte le opere antiche e moderne esistenti in Padova al suo tempo. Il Brandolese (6) enumera varie teste di marmo che egli asserisce provenienti dalla raccolta Mantova fra cui celebra « una testa del gladiatore Milone Crotoniate ed una rappresentante Marco Bruto, un satiro

(1) Cfr. MORELLI. l. c. — Dalla Biblioteca di San Marco passò nel Museo archeologico del Palazzo ducale dove si conserva nella sala così detta dei Bronzi insieme alla collezione Zulian, colle indicazioni ancora dei vecchi numeri di catalogo.

(2) Cfr. BRANDOLESE, op. cit. p. 238.

(3) Cfr. GIANNARTICO DI PORZIA, in prefaz. alle *Opere fisico-mediche* del cav. ANTONIO VALLISNIERI, raccolte da suo figlio Antonio. Venezia 1733, tomo I pag. LVII e seguenti.

(4) Cfr. G. B. ORSATO, *Dissertazione sopra le lucerne antiche sepolcrali* Padova 1707.

(5) Cfr. GIANNARTICO DI PORZIA, in prefaz. op. cit. pag. LVII. — Vedi MAFFEI, *Museum Veronense* p. II tav. IX.

(6) Cfr. BRANDOLESE, op. cit, p. 238.

e due torsetti, l'uno di uomo e l'altro di donna, fatti da mano egregia » ed inoltre « un pezzo di marmo bianco sopra cui sta scolpita una Baccante coronata d'edera » e fra i varî torsi « uno in marmo rappresentante una ninfa saltatrice in atto leggiadrissimo ».

Ma dove soprattutto si ferma l'attenzione del Brandolese si è sopra l' « idolo del sole ricordato dal conte di Porzia e che egli così descrive: « un celebratissimo torsetto simbolico cinto da dodici segni dello zodiaco e da altri allegorici fatti scolpito a bassorilievo, pezzo singolare che contiene bellissime mitologiche erudizioni e che meritò di essere illustrato da una dotta penna del secolo passato » (1).

Morto nel 1730 Antonio Vallisnieri, il figlio che gli succedette nella cattedra di anatomia, regalava il ricco museo paterno frutto di tante assidue e dispendiose cure alla Repubblica Veneta, col patto che fosse conservato integro e collocato in più degna sede all'Università di Padova. Il procuratore del Consiglio dei Pregadi accettò, a nome della repubblica il munifico dono e con lettera del 2 gennaio 1733 (2) incaricava i Riformatori dello Studio di Padova, di porgere ad Antonio Vallisnieri juniore i più vivi ringraziamenti a nome del Senato Veneto, ed in pari tempo dava l'ordine (3) a Nicolo Venier, capitano della città di sistemare i nuovi locali destinati al Museo.

Così oltre alle collezioni zoologiche anche la serie dei marmi, dei bronzi, dei vasi, passò coi vecchi armadi nei nuovi locali, e ciò avvenne verso la metà del 1734 (4).

Disgraziatamente le vicende della collezione nell'ultimo decennio del settecento e nei primordi dell'ottocento ci sono affatto ignote. Ma è certo che, dopo la entrata di quella parte della collezione di S. Giovanni in Verdara toccata all'Università, la raccolta non fu accresciuta da alcuna altra donazione od acquisto, chè anzi se gettiamo uno sguardo in un catalogo manoscritto che si conserva nel vecchio archivio universitario (5) e lo confrontiamo con un altro catalogo compilato dal Gloria nel 1848 (6), appare evidente la scomparsa di una buona parte dei monumenti.

Così decimata da ignoti rapitori (7) e lasciata in completo abbandono in una oscura stanzaccia, essa rimase fino ai nostri giorni.

(1) Cfr. Brandolese, op. cit. p. 239.

(2) Cfr. *Archivio antico universitario di Padova* Mss. D. T. L. 16 n. 506.

(3) Cfr. *Arch. ant. Univ. di Padova*, Ms. cit. « Iª Polizza delle spese che occorseroper riporre il Museo Vallisnieri »; « IIª Polizza del Capomistro Paolo Fintovi per formare il disegno di una scuola nella quale deve esservi collocato il Museo ora esistente appo l'Ill.mo prof. Antonio Vallisnieri, per comando di Nicola Venier capitano di Padova ».

(4) Cfr. *Arch. ant. Univ. di Padova*, Ms. cit. n. 506: Lettera di Gerolamo Bolani podestà e di Giacomo Soranzo capitano di Padova in data del 22 giugno 1734, diretta ai Riformatori dello studio di Padova, riguardante la sistemazione della collezione antiquaria nei nuovi locali del Museo.

(5) Cfr. *Archivio ant. Univ. di Padova*, Ms. 2224 n. 12 p, 156: « Indice compendioso delle serie del Museo Vallisnieri ».

(6) Cfr. *Nuovo archivio del Gabinetto Archeologico dell'Università*.

(7) A testimoniare tale spogliazione rimangono numerosi dadi di legno che servirono già di base a figurine in bronzo.

Alcuni anni or sono fui onorato dal prof. Ghirardini dell'incarico di assisterlo nella compilazione di un inventario della collezione per fine amministrativo e così aprendo i vecchi armadi potei esaminare da vicino tutto il materiale rimasto.

Della serie dei bronzi, che trova il complemento in quella parte della raccolta di S. Giovanni in Verdara che si conserva nel museo del Palazzo Ducale, restano ben pochi oggetti: alcune statuette virili ignude di stile legato, qualche figurina schemativa equestre, la maggior parte con la base da inserire o fissare sui piedistalli, varie fibule primitive, insieme con altre di età romana e finalmente degli arnesi curiosi a due anelli e a tre punte, il cui uso non è ancora con sicurezza determinato.

Accanto a questa varia suppellettile in bronzo si trovano degli idoletti egiziani a smalto ed a vernice bigia e verdognola.

Anche del copioso materiale ceramico ben poco è rimasto. Alcuni vasi d'impasto grossolano, di color nero, interi e frammentari, fra cui un ossuario ornato a borchiette di bronzo che ricorda quelli del II periodo atestino, provengono probabilmente dal territorio euganeo e la stessa origine devono avere le numerose fusaiuole ed i cilindri a doppia capocchia piatta e arrotondata.

Di suppellettile ceramica greca non rimangono che pochi vasi (1) di vario tipo (crateri, idrie, oinochoai) a figure rosse su fondo nero, quasi tutte di disegno trascurato e delle fabbriche italiche più recenti, del III secolo av. Cristo. Di altri fittili di età romana (olle, orci. tazze di varietà e dimensioni diverse) non si conosce la provenienza nè è ben certo se appartenessero alle raccolte Mantova o Vallisnieri; non manca qualche anfora di svelta ed elegante struttura.

La bella serie di lucerne illustrata dall'Orsato è ridotta a ben poca cosa; quelle che rimangono sono per lo più liscie, due sono figurate: l'una con due amorini, l'altra con un Hermes.

Più interessante è la collezione dei marmi. Essa è formata in gran parte di teste e busti di età romana rappresentanti divinità, personaggi ignoti dell'impero, per lo più di mediocre lavoro. L'uso del trapano nel trattamento dei capelli e delle barbe indica un periodo inoltrato dell'arte romana. Lo stato di conservazione è però discreto; i restauri sono per lo più fatti in cemento. La collezione annovera inoltre undici statue quasi tutte più o meno frammentarie ed alcuni bassorilievi,

Da questa breve rassegna del materiale archeologico, conservato nella collezione, dopo l'esposizione delle principali sue vicende, non possiamo che deplorare l'abbandono in cui essa giacque per tanto tempo. Che se nello stato presente ha perduto il suo valore originario colla scomparsa di molti fra gli oggetti che la componevano, dobbiamo tuttavia riguardarne le scarse reliquie come interessante documento storico di un cospicuo museo del cinquecento.

(1) I migliori vasi della collezione sono passati a Verona regalati dal Vallisnieri a Scipione Maffei (cfr. MAFFEI, *Museum Veronense* p. II).

II. — Frammento di stele sepolcrale attica.

Una fra le più interessanti sculture che si conservano nella collezione è un frammento di bassorilievo che attrae l'attenzione dello studioso dell'arte per una certa quale rarità di stile e di fattura. Il pregio della scultura è quello di essere un originale greco, nel quale traspare, a prima vista, tutta la spontaneità e la freschezza dell'arte attica dei migliori tempi.

Non desterà certo meraviglia la presenza nella piccola collezione padovana di un'opera genuina d'arte greca per chi abbia conoscenza sulle origini della maggior parte delle collezioni pubbliche e private del Veneto (1) in cui si ritrovano sovente preziosi avanzi delle vecchie raccolte che le famiglie patrizie veneziane adunarono a poco a poco ad ornamento dei loro palazzi durante il periodo glorioso dei traffici marittimi e che poi andarono miseramente disperse nell ultimo secolo della repubblica e dopo la sua caduta.

Il rilievo è in marmo pentelico alto metri 0,55 largo 0.32. Vi è rappresentata una giovane donzella con la testa di profilo a destra ed il corpo così disposto insieme alle braccia da apparire a due terzi di prospetto. Veste un chitone di stoffa leggera, drappeggiato e fornito di mezze maniche e porta sopra questo un mantello che le ricopre solo metà del tronco e la parte inferiore della persona, lasciando libera la spalla ed il braccio destro. Raccolto dal braccio sinistro che piegato al gomito ed aderente al petto ne rimane strettamente avvolto, il manto lascia scorgere al disopra di questo la sporgenza ben delineata della mammella sinistra. La testa è leggermente inchinata ed il braccio destro piegato al gomito poggia sopra il dorso della mano sinistra ed è portato sotto a mento.

La figura è manchevole di tutta la parte inferiore, di una porzione della spalla e del braccio destro e presenta pure qualche rottura sotto all'occhio ed al mento; mancano alcune dita delle mani e si notano varie corrosioni nelle pieghe del chitone e del manto.

Questa immagine idealizzata di donzella, a cui l'espressione sentimentale del volto rattristato dà un singolare accento di nobiltà, non offre difficoltà alcuna per l'interpretazione: figure consimili ricorrono sovente nelle stele funerarie.

Per lo stato però di manchevole conservazione riesce alquanto difficile ricostruirla poichè la rottura corre tutto all'intorno. Ad ogni modo la situazione, in cui l'artista ha rappresentato la giovinetta, mi fa escludere recisamente che la figura fosse concepita così isolata in una stele. L'attitudine meditativa del capo inclinato e sorretto dalla mano, lo sguardo, la disposizione delle labbra, la conformazione del mento, la compostezza generale della persona esprimono con una grazia mirabile, il profondo dolore della donzella. Ma non si tratta di un dolore chiuso, concentrato. come sembrerebbe a prima vista; lo sguardo ha una direzione

(1) Numerosi sono i rilievi funerari greci sparsi nei musei e nelle collezioni private del Veneto come appare sfogliando il Duetschke, *Antike Bildw. in Oberitalien* vol. IV e V.

determinata e si riposa sopra qualche cosa che dobbiamo immaginare lì appresso. Non già il defunto, ma un personaggio vivente che sta per contemplare l'immagine di qualche persona cara, scorgerei in questa figura di giovinetta.

Nelle stele, in cui sono rappresentati due personaggi, il defunto ed un altro accessorio, questo, quando si tratta di un'ancella o di un servo, è concepito nell'atto di prestare qualche servigio al defunto, mentre i congiunti sono rappresentati per lo più nell'atto di stringere la mano alla persona cara. Non mancano però esemplari in cui l'artista ritrasse questi personaggi secondari in mesto atteggiamento dinanzi alla persona defunta che sta seduta di fronte. In una stele scoperta ad Atene e che si conserva in quel museo nazionale (1) a destra di una figura muliebre sedente è scolpita una giovane donna vestita di chitone e ricoperta dal manto, che, nella medesima attitudine meditativa, resa evidente dal gesto della mano destra portata sotto il mento e dalla testa inclinata, come nel rilievo di Padova, contempla con espressione di dolore l'immagine della defunta.

Analoghe figure di donzella ricorrono in altri esemplari di stele (2) a forma di edicola, in cui la donna defunta è rappresentata seduta sopra una sedia a spalliera ricurva. Ma la mano anzichè ripiegata sotto il mento è accostata alla guancia determinando una più spiccata inclinazione del capo verso destra che arreca maggiore grazia alla figura. Il motivo differisce di poco dal precedente ma rende più efficace l'espressione sentimentale del volto.

Fin qui abbiamo limitato i nostri riscontri a quei rilievi in cui la composizione è ristretta alla semplice immagine del morto con un solo personaggio accessorio, ma nulla ci vieta di pensare, date le condizioni del rilievo, che la figura facesse parte di una più larga composizione. In numerose stele che rappresentano dei veri quadri di famiglia, fra i personaggi aggruppati attorno al defunto ritroviamo sovente questo medesimo tipo di donzella in un atteggiamento affine al nostro, la quale ora serve quasi di sfondo nel centro della composizione (3) ora è allogata in un posto laterale della scena (4).

Nell'ipotesi che la nostra figura appartenesse ad una di queste composizioni più complesse le converrebbe il posto laterale a sinistra del rilievo, soprattutto perchè, se fosse stata nel centro, la parte inferiore sarebbe rimasta nascosta dietro alle altre, mentre qui la parte che si conserva non è interrotta inferiormente, ma lascia scorgere la continuazione del manto in basso.

(1) Cfr. Conze, *Die attischen Grabreliefs* I taf. XXXVIII n. 97; Stais, *Marbres et bronzes du Musée national*, vol. I, pag. 113 n. 820.

(2) Conze, op. cit. I taf. XXXVIII n. 96, n. 98, n. 101, n. 102. — Il medesimo tipo ricorre anche in qualche lekythos funeraria cfr. in particolar modo il Conze taf. XXXVIII n. 99.

(3) Come figura centrale di profilo cfr. Conze, op. cit. taf. CVIII n. 354 e LXIX n. 293; Stais, op. cit. n. 729 e n. 716 (stele del Museo di Atene). — Come figura centrale di prospetto cfr. Conze, op. cit. taf. XCVI n. 410; Stais, op. cit. n. 743 (stele del Museo di Atene).

(4) Come figura laterale di profilo cfr. Conze, op. cit. taf. LXVI n. 284. — Come figura laterale di prospetto, ovvero a due terzi cfr. Conze, op. cit. taf. LXXVIII n. 320 e LXXXV n. 337.

Lo stile e la fattura del rilievo ci richiamano tuttavia un pò più in su di questo periodo

Fig. 1 — Stele sepolcrale del Museo nazionale di Atene.

in cui la scultura sepolcrale trascinata dalle nuove tendenze dell'arte aveva immaginato rappresentanze più larghe e complesse ed intensificata l'espressione del pathos. Nella nostra figura

invece il dolore, reso evidente dall'attitudine meditativa, serba una impronta serena e soave.

Fig. 2 — Stele sepolcrale del Museo nazionale di Atene.

Quantunque la maggior parte delle stele attiche della fine del v e della prima metà del iv secolo, sieno opere d'industria, talune rivelano un carattere di vere opere d'arte

offrendosi allo studioso come monumenti originali. In alcune di esse ritroviamo infatti il riflesso dello stile dei grandi maestri ai cui insegnamenti questi umili scalpellini non potevano rimanere estranei. Così la nostra figura nella mediocrità del lavoro risente ancora di quella purezza plastica di forme, di quella perspicuità di disegno che la mente di Fidia incarnò e perpetuò nei suoi tipi ideali del fregio del Partenone.

A me sembra particolarmente di riscontrare un'intima parentela di concepimento, di stile e di fattura fra la donzella del rilievo di Padova e l'ancella rappresentata dinanzi alla padrona seduta in un rilievo funerario scoperto al Pireo e che si conserva nel museo di Atene (1). Quell'ancella appare bensì in diverso atteggiamento, giacchè, aperta la scatola delle gioie, sta per porgere alla defunta signora un vezzo d'ornamento. Ma ad ogni modo in ambedue le figure il volto rivela la medesima espressione di dolore contenuto e mite: lievemente mosse e gonfie le gote; gli sguardi intenti in una fissità melanconica. L'una e l'altra testa dal nobile profilo attico, con le labbra un pò turgide, con gli occhi penetranti, sono piene di severa dignità ed insieme di dolcezza.

La corta capigliatura dà ad entrambe un carattere pressochè virile: le ciocche simmetricamente ondulate costituiscono nel loro insieme come una specie di parrucca, sotto alla quale appare l'estremità inferiore dell'orecchio. Alquanto più grossolano che non nella donzella della stele del Pireo è il drappeggio del chitone e del manto nella nostra figura, quantunque nell'insieme lasci intravvedere quella facilità che avevano anche questi modesti ed oscuri artefici di rendere con naturalezza ed insieme con eleganza le stoffe e quanto studio ponessero nell'adattamento dei più complicati drappeggi alle forme corporee.

Agli ultimi anni del v od al primo decennio del iv è riferita la stele sopra ricordata del Museo di Atene (2). Doveva esser infatti questo un tipo famigliare alla scultura funeraria di tale periodo. Pur ricordando, in quanto alla larghezza ed alla purezza delle forme, lo stile delle figure del Partenone, la donzella della stele di Padova, come quella del museo di Atene, serba la grazia delicata di sentimento e di forme che è caratteristica delle figure funerarie del primo terzo del secolo successivo. A questo periodo ci richiama inoltre la configurazione dell'occhio già di pieno profilo, il sopracciglio posto assai vicino alla palpebra superiore e l'attenuazione di quella inferiore.

La persistenza dello stile di Fidia nelle sculture sepolcrali della fine del v e degli inizi del iv secolo riconosciuta prima dal Furtwängler (3), è stata posta in maggiore evidenza più recentemente dal Waldstein (4) e dal Gardner (5). Numerosi scultori di queste opere

(1) Cfr. Conze, op cit. taf. XXXI n. 69; Stais, op. cit. p. 92 n. 726.

(2) Cfr. Conze, op. cit. (taf. XXXI n. 69), testo I p. 22 e Stais, op. cit. pag. 92, n. 726. Vedi pure Waldstein. *Essays on the art of Pheidias* p. 291 e 301; Percy Gardner, *Sculptured tombs of Hellas* cap. X e *Handbook of Greek sculpture* p. 393-394.

(3) Cfr. Furtwaengler, *Sammlung Sabouroff* I, Introduz. p. 40 e seguenti.

(4) Cfr. Waldstein, op. cit. 291.

(5) Cfr. Gardner, *Handbook* p. 393.

d'arte industriale dovettero eser itarsi nei grandi cantieri dell' acropoli e formare alla loro volta degli allievi che custodirono gelosamente le gloriose tradizioni dell'età aurea.

III. — Singolare torsetto muliebre con cintura istoriata.

Tra le rarità della raccolta merita particolare menzione un torsetto marmoreo di statua muliebre sedente indicato nei vecchi cataloghi del Museo Vallisnieri col nome di « idolo del sole ».

Questo tronco di statua fu scoperto in Roma nel primo decennio del seicento (1) e deve il suo pregio ad una zona istoriata con figure a bassorilievo. Il primo possessore fu un dotto prelato vicentino, mons. Paolo Gualdo (2), nipote di quel Gerolamo Gualdo (3) fondatore di una tra le più preziose collezioni antiquarie del cinquecento, che costituisce tuttora il nucleo principale del museo civico di Vicenza.

Mons. Gualdo, come ci riferisce un dotto antiquario quasi contemporaneo, Sertorio Orsato (4) aveva ereditato dallo zio tutto il fervore nella ricerca e conservazione degli antichi monumenti, e, passando il periodo più bello della sua carriera ecclesiastica alla corte pontificia, dapprima come segretario del card. Castagna (1582-96) e poi segretario dei Memoriali, durante il breve pontificato di Urbano VII°, ebbe l'opportunità di raccogliere una grande quantità di anticaglie parte rieevute in donazione parte acquistate, che gli diedero occasione continua di favorire i dotti ed inesauribile materia di carteggio con essi (5).

Creato dal vescovo di Padova mons. Cornaro, arciprete della Cattedrale e vicario generale di quella diocesi, mons. Gualdo, stabilendosi in Padova vi trasportava da Roma la sua già celebre raccolta e finchè visse col fratello Giuseppe, pure canonico della cattedrale,

(1) Cfr. Hier. Aleandro auctore — « *Expositio argumentorum in zona exculptorum antiquae statuae ex albo marmore* » in « *Antiquae Tabulae marmoreae solis effigie symbolisque exculptae accurata explicatio* », Romae 1616, p. 77.

(2) Per notizie biografiche intorno a Paolo Gualdo cfr. Dondi dall'Orologio (Franc. Scipione), *Serie dei Canonici di Padova* p. 98-100; L. Allatii, *Apes urbanae sive de viris illustr.* (Hamburgi 1711) p. 54; Tommasini (Giacomo) *Illustr. virorum elogia* (Patavii 1630) Vol. I p. 326.

(3) Gerolamo Gualdo (1492-1566) protonotario apostolico, visse in Roma, ai servigi del Card. Pompeo Colonna, durante i pontificati di Leone X e di Clemente VII ed in Roma incominciò a formare la sua raccolta antiquaria arricchita poi da un'altra collezione celebre di Vicenza, quella di Valerio Belli (1476-1546) famoso incisore e coniatore di medaglie.

Cfr. Magrini, *Notizie di Gerolamo Gualdo fondatore del Museo Gualdo* (Vicenza, 1856; Morsolin (Bernardo) *Gerolamo Gualdo protonotario apostolico*, in « Arte e Storia », Firenze, anno VIII, n. 36 ed in « Rivista italiana di Numismatica » (anno III (1890), p. 142, 557.

(4) Cfr. Sertorii Ursati, *Monum. patavina*, lib. I sect. VII p. 276.

(5) Epistolario del Gualdo in « Lettere di uomini illustri ».

Fra gli eruditi del secolo che erano legati in amicizia al Gualdo ricorderò il Pignoria ed il Peiresch.

continuò ad accrescerla formando un ricco museo che l'Orsato celebra con lodi singolari (1) Ma, dopo la morte del fratello ritornato nella nativa Vicenza, trasportava nel museo della sua famiglia la maggior parte della collezione (2).

Il piccolo torsetto, che formava parte della raccolta, diremo così, romana del Gualdo, prima che la collezione di Padova migrasse a Vicenza, non si sa in quali circostanze, era passato in mano di un pittore fiammingo, Davide Hoyer, il quale nel 1696 ne fece dono ad Andrea Mantova (3); e perciò lo troviamo ricordato fra quei marmi che Gaspare Mantova regalò al Vallisnieri (4).

Appena entrato nella collezione del Gualdo, il piccolo monumento non tardò a divenire oggetto di discussione fra gli eruditi del tempo ed argomento a sonetti ed epigrammi (5).

Gerolamo Aleandro juniore ne illustrò la cintura istoriata in una dotta dissertazione dedicata al Gualdo e pubblicata in Roma nel 1616, come appendice alla sua « Heliaca ». Di questa comparve una seconda edizione « aucta et recognita », l'anno seguente a Parigi e più tardi, la troviamo pubblicata nel « Thesaurus Antiquitatum romanarum » del Grevio (6).

Ancora prima però che l'Aleandro pubblicasse la sua dissertazione, Lorenzo Pignoria, in una lettera di risposta al Gualdo (7), che lo aveva informato intorno « alla bella anticaglia ». aveva promesso di fare delle ricerche sull'idoletto. Ed infatti nella seconda edizione da lui curata delle « Imagini degli Dei degli Antichi » di Vincenzo Cartari (8) troviamo nelle « Aggiunte » illustrato il torsetto con copiose notizie storiche ed alcune incisioni in rame (9).

Dal momento in cui uscì dalla collezione del Gualdo si perdette ogni traccia del monumento. E. Quirino Visconti, illustrando il rilievo di un sarcofago con rappresentazione del ratto di Proserpina nel « Museo Pio Clementino » (10) ne parla incidentalmente, ma mostra di conoscerlo per il lavoro dell'Aleandro e parimenti, senza conoscerlo, ne fanno par-

(1) L'Orsato in « *Mon. Pat.* » p. 276 chiama il Museo del Gualdo « nobilissimum et ornatissimum in quo monumenta e variis civitatis aedibus, singulari studio et industria comportavit ».

(2) Cfr. Ursati, l. c., p. 276.

(3) Cfr. Brandolese, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, pag. 219 (ed. 1795).

(4) Cfr. Porzia in prefazione alle « *Opere fisico-mediche del cav. Antonio Vallisnieri raccolte da suo figlio Antonio* », Venezia 1733, tomo I, pag. LVII e seguenti.

(5) Vedi Querenghi (Mons. Antonio), *Poesie volgari*, Roma 1617, pag. 69 e 70.

(6) Nella dissertazione trovasi una tavola in rame con una cattiva riproduzione della cintura sviluppata.

(7) Cfr. *Lettere di uomini illustri*, pag. 117, 179 e 183; la prima lettera porta la data del 28 novembre 1614.

(8) Tale edizione uscì in Padova pei tipi del Torzi nel 1626.

(9) Cfr. Pignoria,, op. cit. (ed. 1626) pp. 533, 534 e 535. Il Pignoria presenta il torsetto in più tavole che lo riproducono da varî lati. Queste tavole sono interessantissime perchè ci mostrano lo stato di conservazione del monumento poco dopo la scoperta. La riproduzione è però invertita nelle parti come spesso accade nelle vecchie incisioni in rame ed in legno.

(10) Cfr. E. Q. Visconti *Musée Pie-Clémentin* (Milano 1820) tomo V pag. 45.

ticolar menzione il Welcker (1) ed il Gerhard (2). Il Foerster poi nella sua nota monografia sul ratto di Persefone discute a lungo intorno alla rappresentazione della cintura illustrata dall'Aleandro (3).

Esposte così le principali vicende di questo singolare monumento e seguite le sue varie peregrinazioni di collezione in collezione, veniamo ad esaminarlo direttamente.

Il piccolo torso alto metri 0,15, scolpito in marmo pario, del quale si scorgono nelle rotture i cristalli grossi e risplendenti, ci si presenta come l'avanzo di una statuetta muliebre sedente. Mancano: la parte superiore del corpo fino a metà del petto, la gamba sinistra piegata, dalla metà della coscia in giù, e la parte inferiore della gamba destra dal malleolo. Inoltre sono corrose le estremità del ginocchio destro, alcune sporgenze del panneggiamento e dei bassorilievi decorativi della cintura. Nella parte superiore la rottura è netta e sembra che la superficie sia stata lisciata a bella posta.

Non ostante lo stato frammentario della statuetta la sua composizione è evidente. La figura è seduta colle gambe largamente aperte, delle quali però tiene alquanto più sollevata la destra, come appare dall'andamento delle pieghe della sopravveste sull'uno e sull'altro fianco e dalla superficie di attacco della gamba sinistra.

È ricoperta da un chitone talare di stoffa pesante e sopra questo indossa una singolare sopravveste aperta sul davanti che le giunge a metà delle coscie. Una larga cintura avvolge strettamente i fianchi, l'addome e parte del petto. Il chitone fortemente teso sulla gamba destra ricade nello spazio intermedio fra questa e l'altra gamba con abbondanti pieghe che s'incontrano nel mezzo formando profonde insenature ad angolo acuto. Le pieghe ricompaiono poi sul fianco meno ricche e vanno mano a mano digradando verso la parte posteriore.

La ricchezza del panneggiamento nella parte anteriore e soprattutto sul grembo e fra le due gambe è in forte contrasto col trattamento del chitone nella parte posteriore. Il torso da questo lato è spianato; superiormente la sopravveste è liscia e la sua presenza è resa solo manifesta dalla linea terminale; al di sotto di questa, nel mezzo, esce una larga falda del chitone verticale, rozzamente eseguita; senza alcun dettaglio.

Ma ciò che costituisce la singolarità del piccolo monumento è la cintura che larghissima e rigida chiude la persona in modo da formare, a chi la esamini di prospetto, un tronco di cono che non permette di seguire gli andamenti delle forme.

Abbiamo qui rappresentato nel marmo un vera e propria cintura che serra il chitone sopra il fianco e che rassomiglia, visto anteriormente, alle antiche corazze.

Possiamo infatti distinguervi nettamente due parti: una superiore e l'altra inferiore,

(1) Cfr. WELCKER, *Zeistchrift für Geschichte und Auslegung der alten kunst*, pag. 63 n. 91.

(2) Cfr. GERHARD, *Akad. Abhandl.* in *Berl. Akad.* (1864) II, pag. 410, n. 41.

(3) Cfr. FOERSTER, *Der Raub und die Rückkeh der Persephone*, pag. 121.

corrispondenti rispettivamente al γύαλον ed allo ζῶμα delle corazze; quest'ultima parte è ristretta ad una sola fila di πτέρυγες che non seguono la solita linea curveggiante per proteggere il bassoventre, ma sono invece disposte in senso orizzontale sotto ad una ζώνη che divide le due parti dalla cintura.

Detta ζώνη richiama per la forma un festone costituito da un intreccio di soli fiori; una fascia avvolge questo intreccio a spira, comprimendolo nelle parti dove lo attraversa, e negli spazi intermedi appaiono, disposti simmetricamente in tre ordini orizzontali, i fiori di forma circolare che hanno l'aspetto di rose, trattati però rozzamente ed uniformemente.

Se noi esaminiamo la cintura nella parte posteriore interessante apparirà il sistema di legatura. La cintura non chiude il corpo completamente tutto all'intorno, ma termina da ambo i lati con una linea superiormente tondeggiante. Dalla parte mediana della zona e dall'estremità del festone, si staccano da ambedue i lati due correggie, le quali scompaiono sotto ad una placca che si restringe in alto e continua oltrepassando il livello della cintura stessa.

La parte superiore della cintura e le πτέρυγες sono ornate con figure in bassorilievo e questa decorazione toreutica raccosta pure la nostra cintura alle corazze istoriate, dove non solamente il γύαλον, ma anche le πτέρυγες sono ornate con figurazioni storico-allegoriche.

Se nelle corazze per la maggiore ampiezza e per la forma stessa del γύαλον tali figurazioni possono essere armoniosamente distribuite sopra varî piani, non lo potevano nella nostra cintura, dove per l'esigenza dello spazio l'intera figurazione è posta sopra un unico piano.

Nella parte superiore in uno spazio veramente ristretto che misura appena metri 0,095 di altezza e metri 0,19 di lunghezza, l'artista ha saputo distribuire in modo ammirevole, tutta la composizione facendo risaltare il carattere individuale di ciascuna figura rispetto all'azione principale.

Esaminiamo la rappresentazione incominciando dal centro.

Nel mezzo, sopra un carro dall'alto parapetto ornato di piccoli cerchietti, tirato da quattro cavalli, che muovono a corsa rapida colle zampe anteriori sollevate, sta un personaggio barbato, per quanto si può scorgere nel rilievo alquanto corroso. È rappresentato a tre quarti di faccia colla testa rivolta all'indietro; porta un mantello, che, gettato sulla spalla sinistra, lascia completamente nuda la parte destra del petto e svolazza dietro alla persona. Nella mano sinistra protesa tiene lo scettro e le redini dei cavalli, mentre col-l'altro braccio solleva e stringe al suo fianco una giovane donna. Questa, vestita di chitone fornito di maniche, piega la testa indietro in atteggiamento disperato e protende le braccia come in atto di chi invoca soccorso. La testa manca in gran parte; ma doveva essere di prospetto, poichè si scorge in modo evidente la superficie di attacco che ci permette di limitarne i contorni; la parte inferiore poi della persona rimane nascosto dal parapetto del carro. Un kalathos ripieno di fiori, che la giovane donna teneva fra le mani, sta per cadere rovesciato al suolo.

Sopra i cavalli, vola ad ali spiegate un Eros, che tiene colla sinistra alzata una face. Ha le gambe e la testa di profilo, mentre il corpo è così disposto, insieme alle braccia, da apparire a due terzi di faccia.

La quadriga è preceduta da un personaggio virile con la clamide che, annodata sulla spalla destra lascia il corpo completamente nudo; di questa si scorge solo il lembo estremo nella parte posteriore, dietro alle gambe. La figura è rappresentata a due terzi di faccia in atto di incedere; tiene nella sinistra il caduceo e colla destra reggeva le briglie dei cavalli, delle quali però è perduta ogni traccia.

Dietro la quadriga due figure muliebri accoppiate la inseguono a rapido passo. L'anteriore vestita di chitone con apoptygma, cinto in alto da una zona è munita di elmo del quale appaiono superiormente alcune traccie nel marmo rovinato; tiene col braccio sinistro uno scudo rotondo i cui margini sono visibili dietro al busto. La testa è rivolta all'indietro, mentre il movimento del corpo è tutto all'innanzi, come è reso manifesto dalla situazione delle due gambe in atto di corsa, dall'andamento delle pieghe del chitone obliquamente disposte, dal braccio destro proteso verso la quadriga.

L'altra figura dietro a quella testè esaminata, per quanto si sa può scorgere nel rilievo dai contorni appena accennati, veste come la compagna un chitone con lungo apoptygma, che giunge fino a metà della coscia e lascia visibili sul dinanzi alcune pieghe. La testa, che è bene visibile, poichè sovrasta sulla figura anteriore, è volta di prospetto, mentre la persona è rappresentata a due terzi di profilo.

A sinistra delle figure descritte, sopra un carro dall'alto parapetto ornato di striscie verticali, tirato da due serpenti, sta una figura muliebre rappresentata con tutto il corpo di profilo e la testa, alquanto corrosa, di prospetto. Veste un chitone succinto ed un mantello che gonfiato dall'aria nella corsa forma come un'aureola attorno al capo. Nella sinistra tiene un mazzo di spighe e colla destra solleva una face, piegando leggermente la persona verso il parapetto del carro, quasi per incitare i due dragoni alla corsa. Questi si sollevano in duplice spira, portando il muso innanzi, mentre l'estremità della coda va a perdersi nella ruota del carro.

Dal lato opposto a destra è scolpita una figura sedente sopra una roccia. Per quanto si può ricavare dal marmo assai rovinato, si tratta di una figura virile che ha avvolta la parte inferiore del corpo da un mantello formante sul grembo copiose pieghe trasversali. Le gambe tuttavia traspaiono al disotto esattamente delineate, la sinistra alquanto distesa e la destra ritratta indietro; il braccio destro è proteso, il sinistro sembra appoggiato alla roccia.

Dall'osservazione accurata delle varie figure, della loro posizione, delle caratteristiche individuali e dei singoli movimenti, quantunque la ristrettezza dello spazio abbia recato nocumento per taluna di esse alla chiarezza dell'azione, riesce nondimeno facile il riconoscimento del soggetto nella rappresentazione della nostra cintura.

Hades sopra il suo carro in corsa trasporta la giovane Kora che ha rapito col consentimento di Zeus, mentre in compagnia delle Oceanidi e delle Ninfe era intenta a cogliere fiori; Hermes conduce la quadriga del nume. A sinistra di chi guarda Demeter corre sopra il suo carro tirato da serpenti alla ricerca della figlia.

Questo episodio mitico del ratto di Persefone offrì copioso materiale ad ogni forma di arte figurativa, ma ebbe uno svolgimento artistico del tutto speciale nei bassorilievi dei sarcofagi di età romana per la significazione filosofica che aveva assunto in quel tempo la leggenda del ratto.

Il nostro rilievo presenta una perfetta corrispondenza nella concezione artistica del mito colle varie rappresentazioni dei sarcofagi, come ebbe a notare giustamente anche il Foerster (1) senza conoscere il rilievo. Infatti l'autore intese qui a ritrarre l'atteggiamento forzato del ratto ed a rendere congiunti i due momenti principali della leggenda l'ἁρπαγὴ Περσεφόνης e la πλάνη Δήμητρος (2).

Lasciando del resto da parte questa analogia generica di soggetto, riguardate nel rispetto della scelta e della composizione delle figure, le varie rappresentanze del mito scolpite nei sarcofagi differiscono notevolmente fra loro, per modo che riesce assai difficile trovare una perfetta relazione fra di esse e il rilievo del torsetto,

Il Foerster (3) attraverso i molteplici particolari riuscì a stabilire alcuni tipi o schemi diversi nel modo di figurazione del mito che si possono ridurre a tre principali.

Nel primo tipo la rappresentazione è diretta da sinistra a destra e l'atteggiamento di Athena è ostile al ratto.

Nel secondo tipo la rappresentazione si svolge come nel primo colla differenza che fra la scena dell'ἁρπαγή e quella della πλάνη, troviamo inserita una terza scena, prima nell'ordine dello svolgimento del mito, quella cioè dell'ἀνθολογία.

Nel terzo tipo la rappresentazione è diretta da destra a sinistra, ed Athena è figurata come Afrodite favorevole all'impresa di Hades.

Il rilievo della cintura pur differendo in alcuni particolari, corrisponde ai rilievi dei sarcofagi del primo tipo per ciò che riguarda la composizione delle figure e la distribuzione delle scene.

Nel centro è figurata l'ἁρπαγή Περσεφόνης; a sinistra dell'osservatore la πλάτη Δήμητρος ed in corrispondenza a questa scena appare a destra quella figura sedente sulla roccia che lo stato di conservazione non ci permette di identificare con sicurezza.

Nella scena dell'ἁρπαγή, Hades appare in un momento del tutto singolare rispetto alle altre rappresentazioni, cioè stante sulla quadriga già in corsa, mentre è sempre figurato nel-

(1) Cfr. Foerster, op. cit. p. 121.

(2) Mi servo per indicare le varie parti del mito dei titoli di Clemente Alessandrino Prot. l. I § 12, 17, 20.

(3) Cfr. Foerster, opera citata pagg. 123, 137, 201.

l'atto di montare sul carro. Il nume volge la testa indietro e tiene stretta al suo fianco, Persefone, rappresentata quasi di prospetto. Nell'atteggiamento della dea, che si getta disperatamente indietro e cerca di svincolarsi dal rapitore, come nel modo in cui il nume la tiene afferrata, troviamo una corrispondenza colla figura analoga nei sarcofagi della cattedrale di Mazzara (1) e del Camposanto di Pisa (2).

Il kalathos, che nelle altre rappresentanze del ratto giace rovesciato al suolo, sta per cadere abbandonato nelle mani di Kora (3).

Passando alle altre figure, che formano parte della scena centrale, l'identificazione è sicura per Hermes riconoscibile dal caduceo e dalla clamide; il dio, come nelle altre rappresentanze del ratto, guida i cavalli di Hades (4).

Delle due figure che inseguono la quadriga, nell'anteriore è facile riconoscere Athena, dagli attributi dell'elmo e dello scudo. La dea si avanza verso il rapitore col braccio destro proteso e cerca di strappargli la preda; su di lei sono riposte le speranze di Kora. Nel medesimo istante che compie questo movimento del corpo in avanti, Athena volge indietro il capo e qui appunto sta la novità nell'atteggiamento della dea rispetto alle altre rappresentanze del mito. Mentre il gruppo centrale di Hades e di Kora e la figura di Hermes sembrano abbastanza fedelmente derivati da una rappresentazione identica a quella dei sarcofaghi del primo tipo (5), nella figura di Athena come nell'altra ad essa accoppiata l'artista si è dipartito dal modello più antico.

Nel primo tipo delle rappresentanze dell'episodio dei sarcofagi, dietro alla quadriga di Hades sono figurate unitamente ad Athena due divinità, Artemide ed Afrodite. Ma l'atteggiamento è diverso: Artemide associata ad Athena è ostile al ratto, Afrodite favorevole (6).

Qnesta diversità di sentimenti riesce manifesta oltre che dall'atteggiamento, dalla rispettiva collocazione delle figure. Ad Athena allogata in un posto cospicuo nella scena, subito dopo la quadriga, segue Artemide; Afrodite occupa invece sempre l'ultimo posto nel gruppo delle tre dee, sempre figurata nell'atto di ostacolare l'inseguimento o trattenendo Athena pel clipeo o afferrandole un lembo del peplo (7).

(1) Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, Atlas XVII, 24.

(2) Overbeck, o. c. Atlas XVII, 10; cfr. Foerster, op. cit. § 38, n. 4, p. 183.

(3) Cfr. Overbeck, op. c., Münztafel ix n. 10; Imhoff-Blumer, *Griech. Münzen VII*, 3.

Sul rovescio di una moneta di Commodo coniata a Kyzikos, è rappresentata Persefone portata sulla quadriga da Hades mentre appunto il kalathos sta per cadere al suolo.

(4) L'Aleander battezzò falsamente per Herakles, la figura che precede la quadriga e così nell'incisione al caduceo troviamo sostituita la clava. — Già il Visconti (*Musée Pie-Clémentin* V p. 45 nota) riconobbe l'errore dell'Aleander, seguito più tardi dal Foerster (op. cit. pag. 121 § 37 n. 4) mentre il Welcker (op. cit. p. 63 n. 31) ed il Gerhard (op. cit. II p. 486 n. 41) accettarono l'interpretazione dell'Aleander.

(5) Cfr. Overbeck, op. cit. *Atlas* XVII n. 7, 8, 10, 21, 22, 24.

(6) Cfr. Overbeck, op. cit. *Atlas* XVII n. 1, 3. 5, 6, 9, 11.

(7) Cfr. Overbeck, op. cit. *Atlas* XVII, n. 3, 5, 6, 9, 11.

Nella rappresentazione del nostro torsetto, unitamente ad Athena è rappresentata una sola figura pel riconoscimento della quale non si hanno chiari nè diretti indizi. L'Aleandro (1)

la identifica per Artemide, il Foerster (2), che non ebbe sott'occhio l'originale, ma la cat-

(1) Cfr. Aleandro auctore, *Expositio* ecc. pag. 82.

(2) Cfr. Foerster, op. cit. pag. 124 e 129.

tiva incisione dell'Aleandro, vi riconosce invece Afrodite per la semplice presenza di Eros con la face sopra i cavalli di Hades. Ma esaminando bene il rilievo, la simultaneità dei movimenti nelle due figure e la loro rispettiva collocazione, certo intenzionale nella concezione dell'artista, ci inducono a riconoscere nella seconda figura Artemide, piuttosto che Afrodite. Pensando infatti ad Artemide troviamo una relazione armoniosa nel gruppo delle due figure rispetto alla versione del mito, comunemente seguita nelle rappresentazioni figurate più tarde e quindi più in relazione col nostro rilievo; poichè, quantunque in atteggiamento più calmo (1), sembra animata dal medesimo sentimento di ostilità verso Hades. Questa concordanza sembra che ritrovi la sua spiegazione evidente nella versione alessandrina del mito, alla quale s'attenne Claudiano che così mirabilmente ritrasse le due inseguitrici:

« Jam Gorgonis ora revelat
« Pallas et intento festinat Delia telo,
« Nec patruo cedunt. Stimulat communis in arma
« Virginitas crimenque feri raptoris acerbat » (2).

Rimane a spiegarsi la novità di tale concezione almeno rispetto agli esemplari conservati, novità che si rivela sia nella collocazione rispettiva e nei movimenti delle due figure rappresentate, sia, soprattutto nella mancanza di Afrodite nel gruppo. Tale novità non si può spiegare, a nostro avviso, altrimenti se non ammettendo che l'artista abbia derivato la rappresentazione della cintura da una scena più complessa, e per la ristrettezza dello spazio sia stato costretto ad alterare il gruppo, accoppiando le due figure di Athena e di Artemide e lasciando fuori quelle di Afrodite. Questa ipotesi potrebbe chiarire alla sua volta anche il volger del capo delle due dee, ostacolate nelle loro mosse da Afrodite. Del resto il motivo del tutto singolare. in ispecie per quel che riguarda Athena, sempre intenta a seguire la quadriga, può spiegarsi coll' esigenza della simmetria voluta dall'artista di produrre le varie figure colla testa di prospetto, esigenza che nei tipi di Athena e di Artemide ha tolto chiarezza all'azione.

La scene della πλάνη è ridotta alla sola figura di Demeter sul carro, mentre nella maggior parte dei rilievi dei sarcofagi del primo tipo troviamo associata alla dea qualche altra figura che completa la scena (3). La dea è facilmente riconoscibile, perchè fedelmente ri-

(1) Del resto l'atteggiamento più calmo di Artemide potrebbe trovare la sua spiegazione nel fatto che la dea, nell'originale da cui il nostro rilievo deriva fosse concepita nell'atto di allontanare la mano di Afrodite dal clipeo di Athena come per esempio nel sarcofago della « Stanza delle Colonne » a Villa Albani.

Cfr. OVERBECK, op. cit. *Atlas* saf. XVII, 17.

(2) Cfr. CLAUDIANO, *De Raptu Proserpinae* II 205 (ed. Jeep); del resto la descrizione del ratto è derivata da EURIPIDE (*Helena* 1317). Sulle fonti di CLAUDIANO vedi FOERSTER, op. cit. p. 91 e seguenti.

(3) Cfr. FOERSTER, *De Sarcophagis in quibus raptus Proserpinae exculptus est* in « *Annali dell'Instituto* 1873 » pag. 79 e seguenti.

Cfr. pure FOERSTER, *Der Raub...* pag. 257;

tratta colla solita curvatura dell' himation sul capo, gonfiato dall'aria nella corsa (1), e ricorda molto da vicino la figura analoga del sarcofago Rospigliosi (2) e quella della cat-

tedrale di Mazzara (3), col quale ultimo concorda nell'atteggiamento del volto rappresentato

(1) È il solito tipo che troviamo anche nelle monete: nei denari repubbl. del triumviro Vulteius e della Gens Vibia (cfr. COHEN, *Méd, Cons.* pl. XLII, 3; OVERBECK, *Kunstmyth.* *münztaf*, IX, 16; FOERSTER, *Der Raub*, pag. 254.

(2) Cfr. OVERBECK, *Kunstmyth*, *Atlas*, XVII, 3.

(3) Cfr. OVERBECK, idem, *Atlas*, XVII, 24.

di prospetto. Per la distribuzione invece degli attributi, delle spighe cioè nella sinistra e della face nella destra, ricorda la figura di Demeter, di un sarcofago del museo Capitolino (1) e di un altro della Galleria degli Uffizi (2).

Maggiore difficoltà offre per l'interpretazione quella figura seduta sulla roccia, col braccio destro proteso.

Nella riproduzione del torsetto che il Pignoria inserì nelle *Aggiunte* alle *Imagini degli Dei* del Cartari (3), detta figura è reintegrata per Tyche col cornucopia nella sinistra. Il dubbio che un migliore stato di conservazione del rilievo avesse permesso simile ricostruzione scompare quando si pensi che l'Aleandro nel disegno della cintura le attribuisce la testa barbata (4). Crediamo preferibile questa ricostruzione pur non convenendo colla sua interpretazione di un *Iuppiter nubibus insidens* (5); poichè quelle che interpreta per nubi sono piuttosto un rialzo roccioso.

La presenza di Zeus nelle rappresentazioni del ratto di Kora non è una novità; ma per riconoscere qui Zeus converrebbe che la figura, chiaramente distaccata dal gruppo dei principali personaggi, fosse allogata in un piano distinto e più alto.

Tale appare Zeus nella rappresentazione dell'ἁρπαγή di Kora in un mosaico scoperto in una cella sepolcrale ad Ostia (6), in una patera del museo di Aquileia (7) ed in un rilievo d'avorio rinvenuto a Pompei e conservato al museo nazionale di Napoli (8), introdotto cioè come passivo spettatore al compimento del ratto.

L'identificazione del resto non si presenta assai facile, poichè non solo la parte superiore della figura è mancante, ma anche una parte del corpo è corrosa, nè si può riconoscere l'oggetto che reggeva col braccio sinistro, appoggiato alla roccia. Infatti ci troviamo nel dubbio se la figura entri a formar parte della scena dell'ἁρπαγή o debba considerarsi come staccata ed appartenente ad un'altra scena posta qui in corrispondenza a quella della πλάνη Δήμητρος.

Considerando la figura connessa alla scena dell'ἁρπαγή non si potrebbe pensare che ad una divinità locale, come già ritenne il Foerster (9), rappresentata anch'essa come passiva spettatrice al ratto.

Oltre alla figura di Gea, sotto o dirimpetto ai cavalli di Hades troviamo, nelle rappresentazioni più complesse, una divinità fluviale, talvolta isolata, variamente interpretata per

(1) Overbeck, idem, *Atlas*, XVII, 9.

(2) Cfr. Overbeck, idem, *Atlas*, XVII, 5; cfr. pure Foerster, *Der Raub*. ecc. § 36 n. 7 e pag. 121.

(3) Cfr. Cartari, op. cit. (ed. Padova 1626) pag. 533.

(4) Cfr. H. Aleandro auctore op. cit. p. 77.

(5) Cfr. H. Aleandro auctore op. cit. p. 88.

(6) Cfr. *Annali dell'Inst.* 1857 p. 293; Foerster, *Der Raub* ecc. § 43 e pag. 120.

(7) Cfr. *Annali dell'Inst.* 1839 p. 79 (*Monum.* III tav. IV); Foerster, *Der Raub* ecc. p. 118.

(8) Cfr. Sogliano in *Giornale di Pompei* (nuova serie) III p. 12 tav. I; Overbeck, *Kunstmyth.*, III p. 649, *Atlas* tav. XVIII, n. 46.

(9) Cfr. Foerster, *Der Raub* ecc. p. 122.

una personificazione sia dell'Oceano, sia del « Lacus Pergus » (1) il piccolo laghetto di Henna, secondo che l'intera rappresentazione riflette la versione orfica e quella alessandrina del mito (2).

Nulla però vi ha nella nostra figura che richiami il solito tipo coricato della divinità

(2) Presso il « *Lacus Pergus* » secondo la versione alessandrina, sarebbe avvenuto il ratto. — Vedi OVID., *Met.* V 385; LACT. *Narr. fab.* V, 6; CLAUD. *De raptu Pros.* II 112; FIRM. MAT. *De err. prof. rel.* caput VII.

(1) Cfr. OVERBECK, *Kunstmyth.* III, p. 619.

fluviale. Del resto lo stesso Foerster (1) riconobbe una personificazione del « Lacus Pergus » in una figura scolpita nel fianco sinistro del sarcofago Rospigliosi (2), la quale appare seduta, più che coricata, su di una roccia col braccio destro poggiato sopra un'urna da cui scaturisce dell'acqua; ma questa figura non è isolata e poi è rivolta a sinistra (3). Pur non escludendo in modo assoluto che l'artista abbia pensato al « Lacus Pergus » oppure ad una altra qualsiasi divinità locale come vorrebbe il Foerster (4), rimane tuttavia, senza spiegazione nel caso presente, il disgregamento di tale figura dai protagonisti dell'azione, laddove nella maggior parte delle rappresentazioni, queste divinità sono sempre allogate fra Hermes e la quadriga di Hades, o per lo meno strettamente connesse alla scena dell'ἁρπαγή.

Rimane ora a prendersi in considerazione la seconda ipotesi: che, cioè, l'artista abbia concepita la figura isolata dalla scena centrale e che quindi in una rappresentazione più complessa del mito essa abbia fatto parte di una scena distinta ma tuttavia in corrispondenza con le altre due scene della πλάνη e dell'ἁρπαγή.

Nel modo in cui siede, nell'atteggiamento del braccio destro proteso la figura della cintura ricorda molto da vicino quella di Hades, quale appare in diverse testate di sarcofagi (5), in cui il nume è rappresentato o troneggiante con Kora in atto di ricevere Hermes reclamante il ritorno o nel momento in cui la sposa sta per congedarsi. Ma interpretandola per Hades, bisognerebbe d'altra parte ammettere che l'artista non fu troppo felice nella determinazione del soggetto, se egli ha voluto restringere la scena dell'ἄνοδος di Kora alla sola figura di Hades, quantunque egli sia il personaggio maggiormente interessato all'avvenimento.

Ammessa ad ogni modo quest'ultima interpretazione, l'intera rappresentanza della cintura offrirebbe distinti i tre episodi principali del mito:

I (nel centro) l'ἁρπαγή Περσεφόνης
II (a sinistra di chi guarda) la πλάνη Δήμητρος
III (a destra) l'ἄνοδος Περσεφόνης

Passiamo ora ad esaminare le altre rappresentazioni che adornano le πτέρυγες. Nelle dodici alette troviamo scolpiti i segni dello zodiaco, ma le rappresentazioni sono così mi-

(1) Cfr. Foerster, *Der Raub.* § 36, 5 e *De sarcophagis in quibus raptus Proserpinae exculptus est* in « *Annali dell' Instituto* » 1873, p. 83.

(2) Cfr. Overbeck, *Kunstmyth.*, *Atlas* XVII, 3; Foerster, op. cit. in « *Annali dell'Instituto* » 1873 p. 80 tav. E F II.

(3) Di fronte a questo personaggio seduto sono scolpite due figure muliebri stanti che il Foerster interpreta per Naiadi. Del resto il Brunn, illustrando una rappresentazione analoga che trovasi scolpita nel laterale di un sarcofago del Museo di Mantova (Overbeck, *Kunstmyth. Atlas* XVII n. 12) interpretò per Hades la figura sedente e riconobbe nelle due figure muliebri le Horai (cfr. Brunn, in *Rhein.Museum* n.s.IV, 473.

(4) Oltre che del « *Lacus Pergus* » il Foerster riconobbe in altri esemplari la personificazione del « *Nemus Hennense* » ricordato da Arnobio (*adv. gent.* V, 17) e da Claudiano (*de raptu* II 105). Cfr. Foerster, *Der Raub* ecc. p. 152 e l. c. in « *Annali dell'Instituto* » 1873 p. 77.

(5) Cfr. Overbeck, *Kunstmyth.*, *Atlas* XVII. n. 3 sarcofago Rospigliosi; n. 9 sarcofago Capitolino; n. 12 sarcofago del Museo di Mantova

nuscole, misurando ciascuna aletta appena m. 0,017 di altezza per 0,01 di larghezza, da non permettere un esame accurato dei singoli tipi e rendere grandemente difficile qualsiasi comparazione (1).

Nella prima aletta, a sinistra di chi guarda, è figurato il segno dell'ariete: disposto in senso verticale, ma per necessità di spazio ritratto nell'istante in cui sta per spiccare un salto con le gambe posteriori fissate al suolo e le anteriori sollevate. Per quanto si può scorgere, essendo il rilievo assai corroso, la testa è rivolta indietro, come in tutte le altre rappresentazioni (2); tale movimento lascia visibile la grande voluta del corno sinistro.

Come nel segno anteriore anche nel toro, l'animale, per l'esigenza dello spazio, sembra rampante, mentre è rappresentato in corsa colle gambe anteriori sollevate e la testa abbassata.

Dei gemini si scorgono appena i contorni di quello a sinistra, ma nell'uno e nell'altro non si possono distinguere gli attributi. Meglio conservati sono invece i segni del cancro e del leone; in quest'ultimo l'animale è rappresentato, come nei due primi segni, fermo sulle zampe posteriori e rampante colle anteriori e ricorda coi due primi i segni consimili figurati in un celebre mosaico di Sentino (3).

Della vergine si scorge la testa di profilo a sinistra, mentre il corpo, rivestito di chitone con lungo apoptygma, è di prospetto; tiene il braccio sinistro sollevato e nella destra abbassata non appare traccia alcuna dell'attributo (spiga) (4)

Il segno della libra è rappresentato da un uomo volto di prospetto, con clamide annodata, recante una bilancia nella destra come nel mosaico di Sentino sopra ricordato (5).

Lo scorpione è meglio conservato fra i vari segni, mentre del sagittario, figurato in forma di centauro sono appena accennati i contorni, nè appare traccia alcuna dell'arco, la cui presenza è resa solo manifesta dall'atteggiamento delle braccia (6).

Nel segno del capricorno si presenta ben chiara la parte anteriore caprina, la posteriore invece a coda di pesce si confonde con la linea terminale dell'aletta.

Il segno dell' aquario è raffigurato da un uomo stante col corpo di profilo a destra e la testa a due terzi di faccia, in atto di versare l'acqua da un vaso che egli tiene con ambedue le mani (7).

Nell'ultima aletta a destra troviamo scolpiti i pesci, come al solito accoppiati, ma inversamente disposti in senso verticale.

(1) Cfr. THIELE, *Antike Himmelsbilder*, Berlin 1898 pag. 60 e seguenti. (Cap. III *Zur Kunstgeschichte des Tierkreises*).

(2) Cfr. THIELE, op. cit. p. 70 per i tipi dell'ariete e toro.

(3) Cfr. THIELE, op. cit. p. 70; *Arch. Zeit.*, 1877 taf. III.

(4) Cfr. THIELE, op. cit. pag. 65 e 66.

(5) Cfr. THIELE, op. cit. p. 70.

(6) Cfr. per i due segni dello scorpione e del sagittario il mosaico già ricordato di Sentino (THIELE, op. cit. p. 71-72 e 117).

(7) Cfr. THIELE, op. cit., p. 67.

Ho già osservato, come per lo spazio ristretto concesso all'artista la riproduzione dei varî segni sia rozza e trascurata, ed inoltre, per la forte corrosione del rilievo, sia reso difficile uno studio comparativo dei singoli tipi. Del resto alcune rappresentazioni mostrano una conformazione abbastanza antica ed assai notevole per la tradizione stilistica ferma e chiara che in esse si scorge.

Nel descrivere il torsetto, notando le parti mancanti, accennai alla forma del tutto singolare che esso presenta nella parte superiore dove la cintura chiude rigidamente la persona fino a metà del petto (1). Nella parte superiore non vi è traccia alcuna del chitone sopra la linea terminale della cintura; solo anteriormente si scorgono due rialzi nel marmo equidistanti fra loro. Questo tenuissimo dislivello di superficie fa pensare subito alla linea estrema della sopravveste, che, come abbiamo notato, è aperta in basso sul davanti. Ma non essendo ciò ben chiaro non, si può affermarlo con sicurezza.

Ora il cattivo stato di conservazione della statuetta nella parte superiore ci pone nell'assoluta impossibilità di tentarne una ricostruzione. Da ciò consegue pure la difficoltà nella determinazione del soggetto, sicchè siamo costretti a rimanere nel campo delle ipotesi.

Ennio Quirino Visconti (2) parlando di questa piccola statuina senza però averla mai veduta e studiata, pensava che essa rappresentasse una sacerdotessa od una iniziata ai sacri misteri, ma non espose i motivi che lo indussero ad una tale opinione.

A me sembra piuttosto che ci troviamo dinanzi ad una piccola statuetta di divinità sedente, la quale, in quanto al tipo, ricorderebbe specialmente le immagini di Cibele. In quanto al soggetto poi, siccome l'unico elemento, da cui si può trarre una deduzione, sta appunto nella rappresentazione della cintura, si penserà spontaneamente ad una immagine di Kora, il personaggio principale del mito espresso. Altri potrebbero pensare anche ad una Demeter, tanto più che la leggenda del ratto è stata sempre quella che ha riunito il culto delle due dee.

Ma quell'intreccio di fiori, che divide in due parti la cintura, richiama il mio pensiero alle ἀνθεσφόρια (3): alle feste dei fiori che si celebravano in principio della primavera particolarmente in onore di Kora, durante le quali, le donzelle cercavano i fiori novelli e tessevano ghirlande. In un noto rilievo, che si conserva al museo Lateranense (4) e che è stato recentemente illustrato in modo tanto geniale dal Pettazzoni (5), unitamente ad Hades, De-

(1) In questo restringimento del busto sopra il fianco senza alcun accenno alle forme del torace, ritrovo una somiglianza fra la nostra statuetta e le immagini di Artemide Efesina. Vedi soprattutto quella della Galleria degli Uffizi (Reinach, *Répertoire I* p. 298). Cfr. per i varî tipi *Denkschriften der philos. histor. Classe der kais. Akademie der Wissenschaften zu Wien* XIX taf. VI.

(2) Cfr. Visconti, *Musée Pie-Clémentin*. V. p. 45 (nota).

(3) Cfr. Foerster, op. cit. p. 24 e 28 (vedi Pollux, I, 37; Strabo VI, 256).

(4) Cfr. Benndorf und Schoene, *Die antiken Bildwerke des lateranensischen Museums* p. 236 n. 359; Overbeck, *Kunstmyth, Atlas* XIV, 15.

(5) Pettazzoni in « *Ausonia* » III (1909) p. 79.

meter ed Hermes è rappresentata Kora, adorna di una ghirlanda di fiori che le pende dalla spalla destra sul petto e con frutta nell'insenatura del chitone.

L'esecuzione poi della parte posteriore, dove il torso come abbiamo notato è spianato, mi condurrebbe ad un'altra ipotesi; che cioè la nostra statuetta, fosse collocata entro una piccola edicola. Un monumento sepolcrale che si trova nel museo del Louvre (1) offre un bellissimo esempio che viene ad avvalorare questa mia ipotesi. Il monumento è in forma di edicola con due colonnette ioniche sostenenti un *fastigium*, adorno di due maschere negli aeroteri; nella parte inferiore dell'edicola è posta l'iscrizione col nome della persona defunta (Sallia Daphne) e nell'altra metà superiore, entro una nicchia, è collocata una statuetta di Persefone, delle medesime proporzioni della nostra, con la face nella sinistra e maggiormente caratterizzata dal kalathos che adorna il timpano dell'aetoma.

Non è improbabile che anche la nostra statuetta possa aver appartenuto ad un monumento sepolcrale consimile. Converrebbe in tal caso benissimo alla dea il carattere sepolcrale della rappresentazione della cintura: rappresentazione che non solamente ritroviamo nei rilievi dei sarcofaghi, in affreschi e mosaici di celle sepolcrali, ma anche in oggetti d'ornamento deposti nelle tombe come sopra un diadema d'oro scoperto a Koul-Oba (Kertsch) (2).

Non escludo da ultimo, accostandomi in parte all'ipotesi del Visconti che la defunta onorata di tale monumento potesse essere stata una sacerdotessa od una iniziata ai sacri misteri.

Ed ora rimane a fare qualche considerazione a proposito dello stile.

Per quanto la scultura sia trattata con molta copia di particolari, che, attesa la piccolezza del monumento, richiedevano una certa finezza di lavoro, tuttavia la modellazione delle singole forme è trascurata. Già altrove, parlando dei rilievi della cintura, ho richiamata l'attenzione sopra la decorazione toreutica delle corazze. Ed infatti il modo in cui sono scolpite le figure rivela la *routine* di un artista avvezzo al lavoro del cesello, che ha cercato di ottenere nel marmo un effetto analogo, come se il rilievo fosse trattato *au repoussé* sopra una lamina di bronzo. Ma la durezza del marmo non si prestava certo ad un lavoro così minuzioso. Le figure hanno le teste appena sbozzate, gli occhi e la bocca accennati da semplici forellini, malamente disegnati i contorni. Meno percettibili ancora sono i tratti delle figure minuscole, che adornano le πτέρυγες. Le pieghe del chitone nella statuetta sono trattate in modo meccanico, con solchi rigidi e monotoni, e dalla tecnica di queste falde del chitone mi pare risulti chiaramente che la scultura non può essere anteriore al II° secolo dell'èra cristiana.

A. MINTO.

(1) Cfr. FROEHNER, *Notice de la sculpture antique du Louvre* I n. 203; REINACH, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, I, 122.

(2) Cfr. REINACH, *Antiquités du Bosphore Cimmérien* tav. VI p. 46; BAUMEISTER, *Denkmäler* f. 136; OVERBECK, *Kunstmyth* III p. 648 n. 351; FOERSTER, op. cit. pag. 118).

IL TIPO DI HATHOR

STORIA DI UN TIPO FIGURATO *

I. Le origini.

La volta azzurra del cielo, immanente sopra il fluire perenne delle acque del Nilo, immensa fino alle lontananze del deserto, ebbe sull'anima del popolo Egizio un fascino che si tradusse in una vibrazione sentimentale e si condensò nella figura di una dea. E come il cielo è la dimora del sole, così la dea del cielo (Het-Hert « la dimora suprema ») fu anche la casa di Hor (Het-Heru, Hathor) (1), οἶκος Ὥρου κόσμιος, come dice Plutarco (2). Onde, anche, Hathor fu madre del sole: fu la vacca allattante Horus fanciullo, e il suo rappresentante in terra, il Faraone.

Ma la concezione teriomorfa di Hathor si radica certo in più antichi e più profondi strati della credenza religiosa e della creazione mitica, in quei fenomeni religiosi primitivi che sono, per così dire, preetnici, in quanto sono spesso anteriori al formarsi dei grandi nuclei nazionali. Proprie dei singoli nuclei sono poi le diverse fisonomie che presso ciascuno assumono le concezioni fondamentali primitive, e le forme estrinseche sotto le quali esse si tramandano attraverso le generazioni, rimanendo saldamente connesse all'ambiente ove nacquero. Così l'imagine bovina di una dea è comune a molti popoli. Gli Egizi imaginarono come vacca Hathor, la dea del cielo. Presso i greci Hera si chiama βοῶπις, e Io si tramuta in giovenca: forse un'eco lontana del primitivo teriomorfismo. Ma nell'Egitto ogni tradizione è più tenace, ogni prodotto religioso ha in sè maggior forza di conservazione. Attraverso i secoli e le dinastie lentamente compaiono le figure antropomorfe della divinità: ma senza cancellare mai del tutto il teriomorfismo originario.

In quel cumulo di sopravvivenze zoolatriche, se non totemiche (3), che sono immanenti allo svolgersi del pantheon egiziano, il tipo bovino di Hathor presiede a tutte le rappre-

* Il materiale inedito che qui si pubblica, io lo debbo alla cortesia dei sigg. A. H. Smith del British Museum, R. C. Bosanquet dell'Università di Liverpool, V. Stais, Direttore del Museo Nazionale di Atene; ai quali amo esprimere qui i miei ringraziamenti.

(1) Budge, *The gods of the Egyptians*, I 428 sg.; Lanzone, *Dizionario di mitologia egizia*, I 862 sgg.

(2) *De Iside et Osiride*, 56, 374.

(3) Contro l'esistenza di un totemismo vero e proprio nella religione egizia si pronuncia il Budge *op. cit.* I, 29 sg. — Altri invece danno sempre maggior valore agli emblemi animali figurati su le insegne delle prime tribù conquistatrici dell'Egitto: A. Loret, *L'Égypte au temps du totémisme* (*Conférences du Musée Guimet*, 1906); cfr. P. E. Newberry in *Transactions of the III intern. Congress for the History of Religions* (Oxford, 1908), I, p. 211.

sentazioni figurate della dea. Le più antiche risalgono ai tempi predinastici (1): la dea sembra vi compaia come una vera e propria giovenca. Ma la rappresentazione interamente bovina non è la più frequente (2); ed è poi comune anche ad altre dee (3). Di gran lunga più frequenti e caratteristiche sono le rappresentazioni in cui si vede l'originario zoomorfismo di Hathor limitarsi via via sempre più per l'invadenza dell'elemento antropomorfo: un processo che è comune alle altre figure del pantheon egiziano. C'è adunque un tipo più antico di Hathor in cui l'animalismo predomina con tratti numerosi e accentuati. E c'è un tipo più recente in cui l'attenuazione è proceduta oltre, e l'antropomorfismo è in prevalenza.

Fig. 1 — Tipo protodinastico di Hathor: da Bissing, *Denkmäl. ägypt. Skulptur* t. 2.

Il primo tipo risale ai periodi più antichi dell'arte egizia. Compare infatti già su una tavoletta a rilievi che pare risalga alla I dinastia (4): ripetuta quattro volte in alto nella forma riprodotta dalla nostra fig. 1, la testa di Hathor ritorna anche come motivo ornamentale sulla cintura del Re rappresentato nella tavoletta. Essa ricorre anche su avori protodinastici provenienti dalle tombe dei Re ad Abydos (5): fig. 2. Qui la figura di Hathor è limitata alla testa e a una forte larga cervice allargantesi ancora all'in giù. La figura è di pieno prospetto. Agli elementi interni della faccia, puramente umani, si accoppiano — elementi, per così dire, esterni — le orecchie bovine e le ampie corna ricurve all'indentro secondo una linea tipica.

Confrontiamo ora con questo il tipo riprodotto, per quanto schematicamente, nella figura 3. Le lunghe corna caratteristiche sono scomparse. Un solo elemento persiste dell'antica figura zoomorfa: le orecchie. Anche, emana una tal quale impressione animalesca

(1) Budge, *The gods of the Egyptians*, I, pagina 428, cfr. p. 24 sg. Per il periodo delle prime dinastie si può ricordare la vacca accovacciata con penna fra le corna nella tavoletta in avorio Flinders Petrie, *Royal Tombs of the earliest dynasties* II (*Egypt Exploration Fund* 21) t. 5, 1, p. 22.

(2) Pare sia connessa con un aspetto speciale di Hathor come protettrice dei defunti (la dea del cielo oscurato): un suo santuario a Deir el Bahari (xviii din.) aveva la forma insolita di una galleria a volta scavata nei fianchi del monte, in mezzo alla quale si ergeva nella penombra una superba statua di vacca reggente dinnanzi la figura di un re: Naville *The XIth dynasty temple at Deir el-Bahari* I (*Egypt Exploration Fund*, 28) t. I, p. 63. Per la rappresentazione dello stesso concetto, cfr. Bissing *Denkmäler ägyptischer Skulptur*, t. 73 a, b = Capart, *L'Art Égyptien*, t. 88; Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, I p. 187.

(3) Specialmente Nut, un'altra dea del cielo: Budge *op. cit.* I, f. a p. 424; cfr. f. a p. 422.

(4) Bissing, *Denkmäler ägyptischer Sculptur*, t. 2.

(5) Flinders Petrie, *The royal tombs of the first Dynasty* I (*Egypt Exploration Fund*, 18), t. 11, 13, t. 27, 71; p. 25. Cfr. il frammento di vaso in avorio con testa taurina in rilievo Fl. Petrie, *The royal tombs of the earliest dynasties* II (*Egypt Exploration Fund*, 21) t. 6, 22.

e propriamente bovina da questa larga faccia dalle labbra tumide e dalle narici quasi dilatate. Ma fuor di questo dato impressionistico generale i lineamenti sono tutti umani ad eccezione delle orecchie; e il tipo come tale è poi profondamente diverso dal precedente, anche per la mancanza del collo. Una cosa sola è comune: la rappresentazione della forma limitata alla faccia, la quale è resa di pieno prospetto.

Questo è il tipo di cui io mi propongo di seguire le migrazioni attraverso i tempi e attraverso i luoghi, presso genti diverse. Occorre dunque: 1) determinarne le caratteristiche più spiccate; 2) vederne l'origine e l'età.

Oltre alla rappresentazione di prospetto, che il tipo a fig. 3 ha comune col tipo più antico, la sua caratteristica principale è quella grossa fascia sinuosa che segue come pesante cornice i contorni del viso, e passando dietro le orecchie si prolunga sotto il mento e si

Fig. 2 — Tipo protodinastico di Hathor: da Flinders Petrie, *The Royal tombs of the first dynasty at Abydos* I (*Egypt Exploration Fund*, 18) t. XXVII 71.

termina in due volute spiraliformi. Si tratta evidentemente di una enorme massa di capelli che, a partire dall'alto e dal mezzo della fronte, si distribuisce in due masse sostanzialmente simmetriche, ciascuna con la sua singolare terminazione a spirale.

La terminazione spiraliforme è una stilizzazione non infrequente nel trattamento dei capelli per opera dell'arte egizia. Numerose teste, dipinte o rese a rilievo, di profilo, appaiono solcate pel mezzo da una treccia che termina incurvandosi a spirale (1). Onde poi una analoga stilizzazione appare applicata sia alle barbe degli stessi Egiziani (2) sia alla chioma dei « Libi », che spesso ricorrono su monumenti egizi (3). Particolarmente essa è

(1) Lepsius, *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien* V 18, VI 120, VII 175, 206, VIII 297 (56), 298 (62), IX 6 a, 16 b, 25, X 34, ecc.; Rosellini, *Monumenti dell'Egitto e della Nubia* I 18, II 57, 64 ecc. ecc. Eccezionale è la figura del rilievo Lepsius VIII 259 d, che ha la voluta della treccia girante in senso opposto al dorso.

(2) Lepsius VII 219 a, VIII 250 a, b, 257 a, ecc.

(3) Lepsius VII 204; Rosellini I 156, 31-36, cfr. 158-161.

propria e caratteristica della chioma dei fanciulli, in quanto questa era raccolta tutta in una sola treccia, scendente generalmente a destra, e ripiegantesi sulla spalla a voluta o ad uncino. Onde poi il « ricciolo fanciullesco », così stilizzato (1), si applica a figure divine concepite come fanciulli, quali il dio Chons (2), quali talvolta i Patcki (3), ed è poi tipico di quel dio che è il dio-fanciullo per eccellenza, Horus, specie nella classe delle stele o « cippi » amuletici, numerosissimi all'epoca saitica (4), che raffigurano Horus come signore delle fiere (coccodrilli sotto i piedi e serpenti in mano), cioè come dominatore delle forze malefiche della natura.

Fig. 3 — Faccia di Hathor su uno dei capitelli del tempio di Bubastis: Da Naville, *Bubastis* t. IX.

Ma questo, delle volute terminali, non è che un particolare nel tipo di Hathor. Del quale sono caratteristiche le due grosse trecce simmetriche dipendenti dalla veduta di prospetto che nessuno dei tipi su ricordati presenta, sia per la diversità della veduta, sia per ragioni speciali inerenti al soggetto della rappresentazione. È nella sua interezza tipica che noi dobbiamo considerare la testa di Hathor. Non tarderemo ad avere l'impressione che la massa pesante dei capelli è puramente posticcia, è una parrucca di quelle che costumavano portare gli Egizi (5), e la cui acconciatura doveva variare secondo la moda. Due sono le mode principali.

Di solito le masse laterali della capigliatura cadono in linea retta lungo le guance, e scendono sulle spalle con terminazioni squadrate (6). Ma qualche volta la linea procede

(1) Cfr. Erman, *Aegypten* 117, 314.

(2) Bissing, t. 57.

(3) Erman, *Aegyptische Religion*, 78 f. 64; Leemans, *Aegyptische Monumenten van het nederlandsche Museum van Oudheden te Leyden* I, t. 188 a, 190; cfr. t. 890, 902 sg., 911, 929, 1025.

(4) Vedi la 'stele Metternich' in Budge, *The gods of the Egyptians*, II 267 sg.; cfr. Bissing t. 68 a, Erman *Aegypt. Relig.* 161 f. 96. Lo stesso tipo di Horus anche in altro genere di monumenti (statuette): Maspero, *Hist. anc. des peuples de l'Orient*, I, 107, E. A. Gardner *Naucratis* II (*Egypt Exploration Fund* 6) t. 15, 13.

(5) Pare che l'uso delle grandi parrucche fosse indipendente dal taglio dei capelli, e che, come quello delle barbe finte, si radicasse nel conservativismo religioso, come sopravvivenza dal tempo in cui gli Egizi si lasciavano crescere barba e capelli: Maspero, *Guide du visiteur au Musée du Caire* (1902) p. 283.

(6) Un curioso caso di combinazione asimmetrica dei due sistemi è esemplificato dalla figurina Leemans I t. 891.

sinuosa proprio come nel nostro tipo di Hathor. Infatti l'acconciatura di Hathor compare tale e quale in una statua seduta in granito nero della Regina Nofret, moglie di Sesostris II (XII dinastia) (1), nella quale una piccola ciocca della capigliatura vera sopra l'orecchio sfugge di sotto alla parrucca.

Prima di cadere in disuso, questa acconciatura (2) fu applicata alla rappresentazione di una figura divina. E, una volta applicata, si fissò e aderì durevolmente al tipo di Hathor, persistendo attraverso i lunghi secoli della storia egiziana, e diffondendosi, come vedremo, ben oltre l'Egitto.

Come avvenisse tale applicazione facilmente si comprende, se si pensa al fatto che Hathor dai Greci fu assimilata, in certo modo, alla loro Aphrodite (3). Infatti, se il carattere uranico persisteva così trasparente nel nome della dea, nella coscienza del popolo tuttavia altri lati della sua figura vennero a prevalere come più praticamente importanti e più direttamente sensibili. Un tratto fondamentale, non ultima causa della diffusione che il culto hathorico ebbe in tutto l'Egitto, fu il carattere eminentemente femmineo di Hathor come protettrice particolare delle Regine, e quindi di tutte le donne, onde poi anche come dea della gioia e dell'amore: Aphrodite. Naturale era dunque che qualche lineamento venisse alla figura di Hathor da questo suo carattere femmineo, quasi che a lei si estendesse alcun poco di quella frivolezza che era nelle sue fedeli, e che nella figura di lei si riflettesse la moda con le sue volubilità e le sue variazioni. Così ad Hathor si applicò l'uso della parrucca, anzi dei due tipi principali della parrucca femminile.

La genesi del tipo di Hathor è intimamante connessa con una sua special funzione decorativa e con una speciale classe di monumenti: i noti capitelli hathorici. Quanto all'origine di questi, è naturale pensare che abbiano cominciato ad essere effigiati della faccia di Hathor i pilastri e le colonne di templi sacri al culto della dea. Ma, forse, più che ragioni d'indole religiosa sono qui in gioco ragioni artistiche. Un artista vide ed espresse l'armonia del rotondo viso di Hathor, con la linea sinuosa disegnata dalle sue chiome, inscritto in un capitello quadrato; mentre in generale una figura di prospetto si presta meglio che una di profilo a siffatta funzione decorativa (4).

(1) CAPART *L'art égyptien* t. 38 = BISSING, t. 21, 22.

(2) Certo perdurò fino al Nuovo Impero. Della XVIII din. è la sfinge della regina Hatscepsut CAPART t. 62 BISSING t. 37 *Collection Barracco* t. VII sg.: della quale regina, però, è noto, come amasse essere raffigurata precisamente sotto la forma della dea Hathor (NAVILLE, *Temple of Deir el-Bahari IV* [*Egypt Exploration Fund* 19] p. 1 sg.), così come le matrone romane delle case imperiali amavano essere effigiate in sembianze di Giunone o di Cerere. L'acconciatura hathorica compare anche nella porzione superiore della statua di una regina della XIX din. conservata nel British Museum (Collez. Egizia n. 601).

(3) HEROD. II 41.

(4) Delle altre figure, solo Bes fornì con la sua larga faccia un'applicazione architettonica analoga, anzi forse una semplice variante del capitello hathorico: tempio a Philae LEPSIUS, II, 108. — La combinazione dei due concetti è offerta da colonne formate di un Bes sormontato da capitello hathorico: tempio a Ben-Naga LEPSIUS II, 139

I capitelli hathorici furono in massima voga nell'architettura del Nuovo Impero, specie all'epoca della XVIII dinastia, i cui Principi pare siano stati particolarmente dediti a un fervente culto di Hathor: tempio a Deir el-Bahari, tempio a El Kab (Eilithyia), tempio a Sedeinga (1). Ma in questo periodo ci si presentano già numerose varianti, sia del capitello hathorico, secondo il modo onde il viso di Hathor è distribuito sulle sue faccie, sia del viso stesso di Hathor, nel quale si alternano le due forme tipiche di parrucca cui già accennammo. Tale varietà di forme dimostra di per sè che il capitello hathorico al tempo della XVIII dinastia doveva aver avuto già una storia. La parrucca a volute terminali ha un esempio, vedemmo, all'epoca della XII dinastia (2). E all'epoca del Medio Impero è molto probabile che già esistesse anche il capitello hathorico, per quanto dei monumenti finora noti nessuno si possa con sicurezza assoluta riportare a tale età.

Fig. 4 — Vaso della XVIII dinastia con sistro hathorico: da Randall-Maciver and Mace, *El Amrah and Abydos* t. 38.

Sono stati invero riferiti alla XII dinastia i capitelli hathorici di Bubastis, dal Naville; ma non tanto in base a dati intrinseci, che a suo stesso dire fanno difetto, quanto in base a ragioni dedotte dai rapporti di questi capitelli con l'insieme architettonico al quale appaiono connessi (3). In realtà le rovine del gran tempio di Bubastis, sacro sin da tempi remoti alla dea Hathor, con la quale Bast (onde Pa-Bast, Pi-Beset, anche oggi Tell el Basta) fu presto identificata (4), hanno dato due gruppi di capitelli hathorici attualmente dispersi pei musei di Europa e d'America (5): gli uni (A) più grandi e più adorni (6), da uno dei quali appunto è presa la nostra figura 3, gli altri (B) più semplici e di minori proporzioni (7). Se anche non sia in tutto e per tutto sicura la datazione del Naville, i capitelli di Bubastis stanno per noi a rappresentare lo stadio più antico sia del capitello hathorico che del tipo architettonico di Hathor.

Il capitello di Bubastis reca il viso hahtorico su due faccie opposte, e la faccia hathorica vi è semplicemente sormontata da un piccolo cornicione, adorno (nel gruppo A) di una serie di *urei* con il disco solare. Dei capitelli hathorici della XVIII dinastia alcuni soltanto recano la faccia hathorica su due faccie opposte: valga come esempio il capitello hathorico trovato a

(1) Naville *Bubastis* (*Egypt Exploration Fund* 8) p. 13.
(2) v. s. p. 185.
(3) Naville *Bubastis*, p. 13 sgg.
(4) Budge, *The gods of the Egyptians* I, 444 sg.
(5) Ogni gruppo consta di quattro capitelli: i quattro maggiori si trovano ora a Londra, a Parigi, a Berlino (*Ausf. Verzeichniss d. ägypt. Altertümer*, 10834 p. 116, f. 23) e a Boston.
(6) Naville *Bubastis*, t. 9, t. 23 a, t. 24 b.
(7) Naville *Bubastis*, t. 23 b.

Sedeinga (dinastia XVIII) (1). Il tipo bubastico di Hathor ricorre poi su i pilastri de' tempio minore di Abu Simbel (XIX dinastia) (2), per quanto qui non si possa parlare di veri capitelli, ma semplicemente di pilastri decorati e istoriati, com'è pure il caso ad El Kab e alla tomba di Nefer-Hotep. Ma nel tempio di El Kab (3), come nella tomba di Nefer-Hotep (4), come in altri monumenti delle dinastie XVII-XIX (tempio a Deir el-Medinet (5), tempio a Deir el-Bahari (6), ecc.), compare già Hathor con la parrucca a terminazioni non spirali, secondo la moda che dicemmo più recente; mentre va diventando caratteristica l'aggiunta di una specie di pilone a forma di *naiskos* sormontante la testa, fiancheggiato da due braccia a volute a guisa di un sistro e mostrante a traverso la sua piccola porta uno o due *urei* discofori.

Fig. 5 — Faccia hathorica in oro: da Prisse d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien* II.

Questa alterazione del tipo hathorico venne poi a prevalere nelle applicazioni architettoniche delle epoche più tarde, quando, inoltre, diventò tipico il capitello hathorico a quadruplice faccia di Hathor (7), quale si riscontra nel tempio di Philae dell'età di Nektanebo (XXX dinastia) (8); e nel vestibolo del grandioso tempio di Denderah, il celeberrimo e magnifico santuario, quale fu ricostruito al tempo greco-romano (9). Ma accanto al tipo alterato persisteva il più antico, e, pure adattandosi a nuove combinazioni, e ricevendo anch'esso il *nàiskos* o pilone sul capo, conservava l'antico tratto caratteristico fondamentale delle due volute terminali della parrucca. Così, mentre Hathor modellava sul tipo di una dea affine, Isis, la sua espressione statuaria perfettamente antropomorfa, non conservando dell'originario teriomorfismo che le corna di vacca sul capo abbraccianti il disco solare (10), l'antico tipo, comparso una volta su le colonne e i pilastri del templi della Dea, attraversava i secoli sino alle età più tarde, e specie in queste appunto appariva suscettibile di una moltitudine di applicazioni nuove per opera dell'arte industriale. Pare quasi che l'antica applicazione decorativa su i monumenti dell'architettura abbia dato l'impulso al rinnovarsi e al moltiplicarsi di altre ap-

(1) NAVILLE *Bubastis* p. 12. Cfr. anche i capitelli della sala nel tempio di Deir el-Bahari NAVILLE, *The temple of Deir el-Bahari* (*Egypt Exploration Fund* 16) t. 68.

(2) LEPSIUS VII, 192 c; PERROT-CHIPIEZ, *Histoire de l'Art*, I, 419 f. 244, 546 f. 324.

(3) Pilastri poligonali: PERROT-CHIPIEZ, I, 552 f. 330, 563 f. 342; LEPSIUS, II, t. 100.

(4) PERROT-CHIPIEZ, I, 563 f. 343.

(5) LEPSIUS, II, t. 88.

(6) NAVILLE, *Temple of Deir el-Bahari* III, (*Egypt Exploration Fund* 16) t. 68, cfr. IV (*Eg. Expl. Fund* 19) t. 103.

(7) PERROT-CHIPIEZ, I, p. 560 sgg.

(8) LEPSIUS VIII 285 a, PERROT-CHIPIEZ, I, 571 f. 349.

(9) CAPART, *L'Art Égyptien*, t. 95, LEPSIUS, I, 66.

(10) BUDGE, *op. cit.* I, fig. a p. 434; LANZONE *Dizionario*, II, 314 sgg.

plicazioni analoghe e nello stesso tempo svariate, nelle quali naturalmente non è da far piccola parte al valore *magico* della figura, assurta quasi alla funzione di amuleto.

Le prime applicazioni si possono rintracciare già nel Nuovo Impero: una barca in granito nero con statua di regina seduta nel mezzo, da Karnak, ora al British Museum (n. 380), risalente alla XVIII dinastia, ha lo sperone di prora doppiamente adorno della faccia di Hathor del tipo che noi studiamo, sormontato dal *naiskos*. Lo stesso tipo ricorre fra l'ornamentazione di un vaso della XVIII dinastia da Abydos, fig. 4 (1).

Fig. 6 — Faccia hathorica su un sistro: da Flinders Petrie, *Dendereh* t. XXIII, 4.

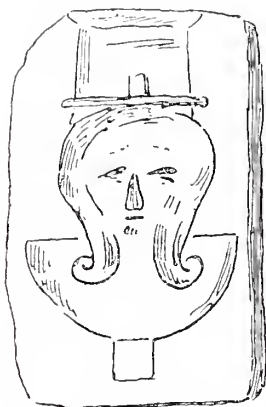



Fig. 7 — Forma da fondere sistri a faccia hathorica: da Flinders Petrie, *Nebesheh* (*Egypt Exploration Fund* 4) t. VII 11.

Ma specialmente nei tempi posteriori, all' epoca saitica, persiana e greco-romana, il viso hathorico divenne uno degli elementi decorativi più usuali, e si applicò, magari senza alcun valore amuletico, agli oggetti più vari della suppellettile familiare e religiosa. Il nostro tipo hathorico ricorre: nelle oreficerie, come il pendaglio d'oro della nostra fig. 5 (2); sulle nacchere, di legno e d'avorio, in forma d'avambraccio, alcune delle quali presentano una faccia hathorica sul polso (3); su castoni di anelli (4); sopratutto su manici di specchi e di sistri in bronzo, e delle loro imitazioni in maiolica (delle quali fornisce un'idea la nostra fig. 6: una forma per sistri la fig. 7), che si deponevano nelle tombe (5), e su amuleti di ogni genere (6).

(1) Cfr. la tazza Maspero, *Hist. anc. des peuples de l'Orient*, II, p. 206.

(2) Pendaglio d'oro Prisse d'Avennes *Histoire de l'art égyptien*, II, tavola delle oreficerie n. 17 — Ohnefalsch-Richter *Kypros, die Bibel und Homer*, t. 93, 11; 143, 2.

(3) Perrot-Chipiez, *Hist. de l'art*, I, 838 f. 576.

(4) Fl. Petrie, *Tanis* II (*Egypt Exploration Fund* 4) t. 41, n. 41 p. 75.

(5) Fl. Petrie, *Dendereh* (*Eg. Explor. Fund* 17) t. 23, 4 e 5. Una forma per fondere sistri Fl. Petrie, *Nebesheh* (*Eg. Exploration Fund*. 4) t. 7, 1. Tra le numerose rappresentazioni di sistri hathorici su monumenti, anche la testa di Hathor sulla situla di bronzo decorata a zone Bissing (*Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*) *Metallgefässe* n. 3547 t. 1, p. 58.

(6) Forme per modellare piccole testine hathoriche, anche da Tell el Amarna: Flinders Petrie, *Tell el Amarna* t. XVII, 280, 281.

II. Le migrazioni.

Non pare manchi del tutto nell'arte assiro-babilonese il tipo di Hathor, per quanto scarse ne siano le tracce. Tralascio quel simbolo in forma di Ω, che compare su monumenti assiri, come il *caillou Michaux* (1). Tralascio anche alcune teste o maschere maschili rappresentate di prospetto e con le chiome stilizzate ad uncino terminale, così da richiamare lontanamente Hathor (2). Ma su un cilindro assiro pubblicato dal Laiard (3), si vede una faccia di prospetto (fig. 8) la cui somiglianza con Hathor è innegabile, e la cui derivazione egiziana è convalidata dalla presenza del noto segno egizio della croce ansata sullo stesso cilindro.

Fig. 8 — Piccola faccia di origine hathorica su un cilindro assiro: da Lajard, *Culte de Mithra* t. 37, 6.

L'acconciatura dei capelli a volute terminali, che noi chiameremo oramai acconciatura hathorica, ricorre nelle sfingi di Euyuk, che sono raffigurate su quei monoliti che facevano da stipiti alla porta monumentale del palazzo del principe hittita situato a poca distanza da Boghaz-Keui, nell'odierno villaggio di Euyuk, presso il limite nordico del vasto impero dei Cheta. La nostra fig. 9 rappresenta appunto la parte superiore di una di queste sfingi, ed è tolta da una notizia dei nuovi scavi eseguiti a Euyuk per conto dell'Imperiale Museo Ottomano (4). In una nota speciale su *The arrangement of hair on the sphinxes of Euyuk* (5) A. C. Merriam giungeva a questa conclusione, che le sfingi di Euyuk si connettano pel tratto tipico della capigliatura a una classe di monumenti che sarebbe rappresentata non solo in Egitto, ma anche, e più, nell'Asia anteriore, dove forse andrebbe localizzato il centro d'origine del tipo stesso. Invece, il tipo di Hathor si è formato sicuramente in Egitto. Nel palazzo di Euyuk, come in altri monumenti hetei dove alcun che di analogo per avventura

Fig. 9 — Una delle sfingi monumentali di Euyuk: da *Mitteilungen der vorderasiatischen Gesellschaft*, XIII 1908, 3 fig. 1.

(1) Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art*, II, 610 f. 301; Milani, *Studi e materiali di archeologia e numismatica*, III, 8, f. 310 a.

(2) Lajard, *Introduction à l'étude du culte public et des mystères de Mithra*, t. 27, 8.

(3) *Introduction, etc.* t. 37, 6. Cfr. *Roschers Lexicon*, III², 27 s. v. *Ramman*.

(4) Th. Macridy-Bey, *La porte des sphinxes à Euyuk, Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft*, XIII 1908, 3. Cfr. Perrot, *Exploration archéologique de la Galatie*, II, t. 54 sg., 65, 67; Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art*, IV, 661 f. 323; *Annals of Archaeology and Anthropology (University of Liverpool)* I 1908 t. 2, 3.

(5) *American Journal of Archaeology* I 1885, 159 sg.

ricorra (1), esso sta a rappresentare – e non esso solo – quella corrente di influssi egizi che agì fortemente su tutta l'Asia Minore, e che insieme con la corrente babilonese-assira costituì la fonte onde attinse l'arte dei Cheta, secondo un processo generale che nel palazzo stesso di Euyuk ci è esemplificato e dalla sua pianta topografica e dalla sua decorazione, la quale associa elementi schiettamente assiro-babilonesi con elementi di origine egizia, quali sono appunto le sfingi (2). Se l'artista heteo operante, verosimilmente nel sec. XIII a. Cr. (3), sotto l'influsso di reminiscenze egizie, ma pur tuttavia secondo uno spirito tutto proprio e indipendente, si sia ispirato ad Hathor direttamente, oppure solo indirettamente, attraverso una figura di sfinge (4), è questione, per noi, secondaria.

Fig. 10 — La dea Qetesh, di tipo hathorico, fra due divinità maschili: da Ohnefalsch-Richter, *Kypros die Bibel u. Homer* t. 122, 1.

In un altro caso noi vediamo la capigliatura hathorica applicata a una dea vera e propria dei Cheta.

Il Nuovo Impero è per l'Egitto l'epoca dei contatti frequenti con questa nazione straniera che si era stabilita in regno possente nell'Asia Minore e lungo le coste della Siria, e che, pur ricevendo dall'Egitto una somma certo superiore di elementi culturali, pare tuttavia che abbia avuto alla sua volta un qualche influsso reattivo sul grande impero vicino. Tra gli dei stranieri che vediamo penetrare nell'Egitto e trovarvi seguaci all'epoca fiorentissima del Nuovo Impero, è appunto la dea della città di Qades su l'Oronte, la dea Qetesh, che infatti ricorre su certi monumenti egizi in forma di stele inscritte — come quello onde è presa la nostra fig. 10 —, risalenti probabilmente al XIII sec. (5). La dea, rappresentata di prospetto, ritta sopra un leone, tenendo nelle mani delle serpi e dei fiori, simboli trasparenti del suo aspetto fondamentale di dea della natura, signora delle forze animali e delle energie procreative, dea dell'amore

(1) Vedi Perrot-Chipiez, IV, 737 e n. 1.

(2) A. H. Sayce, *Les Hétéens* (*Annales du Musée Guimet*) 89 sgg.

(3) Sayce, *l. c.*

(4) Hathor era anche rappresentata come sfinge: Budge, *The gods of the Egyptians* I, 430. Cfr. la 'sfinge della regina Hatscepsut' nella collezione Barracco citata sopra a pag. 185 n. 2.

(5) Budge, *The gods of the Egyptians* II, 276 sgg; Erman, *Aegypt. Relig.* 76; Ohnefalsch-Richter, *Kypros*, t. 122, 1, p. 79 f. 100. Cfr. Ed. Meyer in *Roschers Lexicon*, I, 652 sg.

e della bellezza, una specie di Astarte-Aphrodite, molto naturalmente dovè assumere un tratto proprio dell'Aphrodite egizia, di Hathor: il tratto caratteristico dell'acconciatura dei capelli (1). Le sfingi di Euyuk ci rappresentano una creazione dell'arte egizia trapiantata in suolo straniero, tradotta nella concezione e nello spirito d' un'altra gente (2); la dea di Qades, al pari degli altri dei che con sembianze prettamente egizie l'accompagnano su le stele, sono figure di un'altra credenza e di un'altra religione, che assumono in Egitto le orme e i tipi tradizionali egiziani.

Reciprocamente: figure e culti della religione egizia si diffondevano presso i popoli asiatici. All'egizio Set forse risale il Sutekh heteo (3), la civica divinità degli stati dei Cheta, corrispondente al Baal delle città fenicie. Corrispondentemente, una dea egizia trapiantava il suo culto presso le genti semitiche della Siria; e questa era Hathor.

L'identificazione di Hathor con la dea di Byblos (Baalat Gebal) pare fosse già un fatto compiuto al tempo della XIX dinastìa (4). E a Byblos il culto di Hathor perdurò per molti secoli; ed anche nei tempi più tardi vi appare attestato da monumenti con rappresentazioni della dea.

Ma la figura di Hathor che noi troviamo sia nella nota stele del re di Byblos Iehavmeleq (5), sia in altri documenti fenici, come la pietra incisa Perrot-Chipiez *Histoire de l'Art* III, 647 f. 451, ci si presenta già secondo un tipo alterato, che riflette l' avvenuta assimilazione con Isis, mentre poi non è che una forma rappresentativa della dea locale. Invano cercheremmo in questi monumenti il tipo hathorico genuino, con i tratti caratteristici che apprendemmo a conoscere sui capitelli egiziani.

Nei passaggi delle forme artistiche da un popolo a un altro, i monumenti nei quali più facilmente si altera il tipo originario e van perduti i tratti caratteristici, sono i monumenti del culto o quelli che hanno, comunque, una destinazione religiosa; perchè in essi importa il contenuto più della forma, e predomina la significazione ideale su l' aspetto formale. Invece: l'arte decorativa, come quella che non ha, in sostanza, valore rappresentativo, o almeno astrae da questo, è per la natura sua e dei cómpiti cui è destinata, la più atta a conservare i tipi nella loro originaria integrità e a tramandarli nel tempo e a diffonderli nello spazio così come da prima li ricevette. Così, il tipo di Hathor, noi lo vedremo diffondersi specialmente in una funzione decorativa, in quella funzione precisamente che esso ebbe del resto sin dalle origini nell'arte egiziana. I Fenici non per i monumenti della loro

(1) Si confronti la dea del rilievo rupestre di Djerablus Perrot-Chipiez, *Histoire de l'Art*, IV, 808, f. 390.

(2) Sayce, *l. c.*

(3) Budge, *op. cit.* II, 283; Erman, *Aegypt. Relig.* 76.

(4) Maspéro in *Recueil de travaux relatifs à la phil. et à l'arch. égypt. et assyr.* II, 1880, p. 120.

(5) *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1875, p. 24; *Corpus Inscriptionum Semiticarum*, I 1 t. I. Si notino le corna di vacca abbraccianti il disco solare.

arte religiosa divennero propagatori del tipo di Hathor, ma per quei prodotti dell' arte industriale che furono un articolo importantissimo del loro commercio, e che essi riversarono in grande quantità su tutto il bacino del Mediterraneo.

La Siria e l'Asia anteriore erano già per la loro posizione geografica destinate ad accogliere le correnti di civiltà che venivano dai grandi imperi dell'est e del sud, da Babilonia e dall'Egitto, e quindi ad assorbirle, a fonderle, a mescolarle nei loro prodotti. A tale opera di assimilazione avevano atteso gli Hetei; ad essa attesero le genti semitiche della Siria. E invero noi dobbiamo ritenere che già nei secoli anteriori al 1000 a. Cr. (1) siano esistiti presso i Semiti occidentali le condizioni onde ebbe origine e vita quello *stile misto* di cui è caratteristico l'esser privo di elementi caratteristici propri. Una classe di prodotti industriali improntati appunto a questo stile, e dove forse meglio che altrove si può studiare l'opera di tale sincretismo artistico, è quella delle tazze metalliche ornate a sbalzo e rifinite a bulino, che conta parecchie decine di esemplari rinvenuti in punti geograficamente assai lontani gli uni dagli altri.

Fig. 11 — Fondo di tazza metallica da Nimrud: da Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art* II p. 742 f. 406.

Anche qui è l'Egitto che fornisce prima i prototipi e poi gli elementi. I prototipi egizi (2) risalgono alla XVIII dinastia, circa al sec. XV-XIV (3). Delle tazze metalliche di stile egizio-assiro le più antiche che si conoscano sembrano risalire al IX-VIII sec.; e sono quelle rinvenute in Assiria dal Lajard tra le rovine del palazzo di Nimrud (4), ora al British Museum. Una di queste (5) presenta nel fondo centrale stellato (una reminiscenza della volta celeste di Hathor?) quattro testine femminili di prospetto simmetricamente disposte (fig. 11), derivate certo da un tipo egizio assai vicino a quello di Hathor, per quanto privo delle caratteristiche trecce a spirali (6).

Sempre da Nimrud uscirono alcuni oggetti in avorio variamente decorati, alcuni dei quali mostrano una testa femminile risalente indubbiamente al tipo di Hathor. La larga e tonda faccia di donna con diadema e collana, e con capelli a trecce simmetricamente

(1) W. von Bissing, in *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, XIII, 1898, p. 50.

(2) Tali sono: la tazza del museo del Cairo *Jahrbuch* XIII 1908 t. II, (Bissing [*Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*] *Metallgefässe*, p. 61) e quella del Museo di Berlino Cesnola-Stern *Kypros*, t. 19.

(3) Bissing, *Jahrbuch*, *l. c*

(4) Layard, *Monuments of Nineveh, Second series*, tt. 57-67. Dumont-Chaplain, *Les Céramiques de la Grèce propre* I p. 112, sgg. Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art*, II, 735, sgg.

(5) Perrot-Chipiez, II, p. 742 f. 406 = Layard, *op. cit.* t. 61 b.

(6) Si confronti la dea nuda sulla tazza Perrot-Chipiez III p. 783 f. 550 (cfr. *Olympia*: IV, *Die Bronzen* t. 52) con iscrizione fenicia e con numerose reminiscenze egizie.

scendenti sul collo e terminanti in voluta, che è pubblicata in *Excavations at Ephesus* (Londra 1908) t. 29, 8 (1), è pure una derivazione della faccia hathorica.

Sopra un altro avorio di Nimrud (2) è data la capigliatura hathorica a una dea nello schema della πότνια θηρῶν. In queste e in altre rappresentazioni — come la figura femminile sull'avorio *Excavations at Ephesus* t. 28, 2 — è evidente l'influsso egizio. Ma i motivi sono trattati nello spirito e nelle formole di un'altra arte, che ha fatto pensare alla Ionia e a Rodi (3).

Certo non ionico, nè altrimenti greco, è lo spirito in cui è concepita la rappresentazione di un'altra delle tazze fenicie, nella quale ricorre, corrispondentemente, un'altra applicazione evidente e sicura del nostro tipo hathorico. È la famosa tazza di Palestrina del Museo Preistorico di Roma, sulla quale sono rappresentate le scene variamente avventurose onde si compone la giornata di caccia di un principe orientale (4). Quivi la dea che accorre dal cielo in aiuto e protezione del signore pio, minacciato da un mostro, è figurata di prospetto, e tutta la figura è ridotta alla sola faccia (si notino le orecchie bovine), fornita di braccia e di ali (fig. 12): un rendimento e una riduzione della forma in cui già è da vedere l'influsso del prototipo hathorico; mentre poi la faccia stessa ad evidenza se ne dimostra derivata pel trattamento della chioma, che, partendosi dal mezzo della fronte, come nel citato avorio di Nimrud *Excavations at Ephesus* t. 29, 6, racchiude quasi in un triangolo il viso, e termina in due estremità simili a volute.

Fig. 12 — Dea fenicia di tipo hathorico su una tazza d'argento di Palestrina: dall'originale nel Museo Preistorico di Roma.

Qualunque sia la dea che l'artista pensò sotto questa forma di Hathor, o la Tanit di Cartagine come vuole il Clermont-Ganneau o la Baalat di una città della Fenicia, certo è che presso la colonia fenicia di Cartagine noi troviamo poi un'eco del tipo hathorico, che molto da vicino ricorda i prototipi dell'Egitto. Alludo alle stele — per quanto tarde — di Hadrumetum fig. 13 (5) e di Cartagine fig. 14 (6); le quali, pur risalendo ad epoche diverse (la prima ancora tutta sotto l'influsso egizio, la seconda già toccata dal soffio dell'ispirazione greca), recano ambedue la rappresentazione di una colonna o terminantesi in alto — lontana reminiscenza dell'originario capitello hathorico — in un busto di donna, in cui sarà da riconoscere col Berger la Tanit di Cartagine, ma che ad ogni modo pre-

(1) Cfr. 29, 4, p. 183.

(2) *Excavations at Ephesus*, t. 30, 6 e p. 183.

(3) Cecil Smith in *Excavations at Ephesus*, p. 184.

(4) Clermont-Ganneau, *La coupe phénicienne de Palestrina* (*La mythologie iconologique des Grecs*, 1).

(5) Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art*, III, 461 f. 337; *Gazette Archéologique*, IX, 1884, t. VII.

(6) Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art*, III, 54 f. 16 = Ohnefalsch-Richter, *Kypros die Bibel und Homer* t. 85, 4, p. 426; *Corpus Inscriptionum Semiticarum*, I, 2, t. XXIX n. 1571.

senta la capigliatura tipica di Hathor a volute simmetriche (stele di Hadrumetum), oppure addirittura sormontata (la colonna) da una faccia isolata che anche più immediatamente dipende dalla faccia egizia di Hathor (stele di Cartagine). E qui viene a proposito di ricordare anche una lampada cartaginese in terra cotta (Moore *Carthage of the Phoenicians* fig. a p. 32), ove il concetto di Hathor sembra rintracciabile non solo nella testa femminile

Fig. 13 — Stele di Hadrumetum con colonne a faccia di origine hathorica: da Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art* III p. 461 f. 337.

Fig. 14 — Stele di Cartagine con faccia di origine hathorica: da Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art* III p. 54 f. 16.

di prospetto che adorna la lampada, ma anche nella protome bovina che le è immediatamente sottoposta, forse non senza rapporto col concetto primitivo della dea-vacca (1).

Un'altra tazza metallica della tomba Bernardini di Palestrina reca un'iscrizione fenicia (2) L'Italia centrale è infatti uno dei principali centri di rinvenimento di queste patere « fenicie »; nè solo il Lazio, ma anche l'Etruria. Oltre che da Preneste, uscirono esemplari in-

(1) Una reminiscenza analoga è nelle corna bovine che si vedono lungo i sistri hathorici giganteschi che fanno da pilastri ai lati della porta d'ingresso del santuario di Hathor a Deir el-Bahari: NAVILLE, *The temple of Deir el-Bahari* IV (*Egypt Exploration Fund* 19) t. 103, pag. 5.

(2) *Corpus Inscriptionum Semiticarum*, I, 1, t. XXXVI, n. 164.

teri da Caere (tomba Regulini-Galassi) (1), e un frammento da Vetulonia (tomba del Duce) (2).

Pure a Vetulonia, in una tomba a circolo del Poggio alla Guardia, è stato trovato il disco in lamina di bronzo decorato a sbalzo (3) che qui riproduciamo alla fig. 15.

Le due sfingi affrontate che occupano la parte superiore di questo disco presentano un corpo di perfetto profilo che si continua, quasi per giustapposizione, senza alcuna transizione di scorcio, in una protome di perfetto prospetto. Della faccia è andato perduto ogni

Fig. 15 — Disco in bronzo da Vetulonia con sfingi a faccia hathorica: da Montelius. *Civil, prim en Italie*, II, 179, 2.

lineamento sì nell'una che nell'altra sfinge. Ma resta il contorno disegnato dalla massa striata dei capelli, i quali incorniciano il viso, reso di prospetto, secondo una linea che riproduce quella del tipo hathorico, specie pel tratto caratteristico delle volute o uncini terminali simmetrici.

Sempre a Vetulonia, dalle tombe a circolo e dalle tombe a tumulo, è venuta fuori la magnifica suppellettile d'oro che forma uno dei più importanti gruppi di oreficerie di tutta l'antichità. Caratteristico di alcuni pezzi è un ornamento lavorato a sbalzo, che consiste in

(1) Montelius, *La civil. primit.*, II, 338; *Museo Gregoriano Etrusco* (*A*), I, t. 22 sg.

(2) *Notizie degli Scavi*, 1887, t. xvi, 1 Falchi, *Vetulonia*, t. x, 3; Martha *L'Art Etrusque*, p. 115 f. 107; Montelius, II, 187, 10.

(3) *Notizie degli scavi*, 1900, p. 479 f. 11: *Bullettino di Paletnologia Italiana*, XXVII, 1901, t. xiii; Montelius, II, 179, 2.

una piccola faccia di tipo femminile, rappresentata di pieno prospetto. Esso compare specialmente sulle targhette terminali dei braccialetti trinati:

a. (fig. 16) tre volte sul braccialetto dal Tumulo delle Migliarine Montelius *La civilisation primitive en Italie* II 203, 3 = *Studi e Materiali di Archeologia e Numismatica* II, 106 f. 60;

b. (fig. 17) cinque volte sul braccialetto dal Tumulo della Pietrera *Studi e Materiali* II, 107, f. 65;

Figg. 16-21 — Testine di tipo hathorico su oreficerie vetuloniesi: da *Studi e Materiali*, II.

c. (fig. 18) quattro volte sul braccialetto dal Tumulo della Pietrera Montelius II, 202, 6 = *Studi e Materiali* II, 107 f. 63;

d. (fig. 19) quattro volte sul braccialetto dal Tumulo della Pietrera *Studi e Materiali* II, t. I, 2.

Oltre che sui braccialetti, lo stesso tipo ricorre su i pendagli di alcune collane in oro:

e. (fig. 20) una volta su ciascuno dei 36 pendagli della collana dal Tumulo della Pietrera *Studi e Materiali* II, t. I, 4, p. 126 f. 108, cfr. Montelius II 201, 2;

f. (fig. 21) una volta su ciascuno dei pendagli (A) della collana dal Tumulo della Pietrera *Studi e Materiali* II, t. I, 3 p. 107 f. 109;

g. due volte in ciascuno dei pendagli (B) della medesima collana menzionata sotto *f.*

Le varianti offerte da ciascuna di queste facce passano in seconda linea di fronte alla evidente fondamentale somiglianza del tipo, del quale la principale caratteristica sta nel trattamento dei capelli. Questi, lisciati generalmente e spesso spartiti sul cranio, scendono lungo le gote in massa trecciate, le quali sia che si svolgano naturalmente o che abbiano (*c*, *d*) l'aspetto di appendici posticce, sia che si arrestino all'altezza del mento o che (*g*) scendano a toccarsi sotto il mento, incorniciano il viso simmetricamente e si terminano in volute più o meno accentuate, ma secondo un andamento che riproduce quello del tipo di Hathor, che tutte le nostre testine qual più qual meno fedelmente rispecchiano, e più fedelmente di tutte la testa *a*. La collana, stilizzata a guisa di palmetta (1), onde sono adorne le facce *b-e*, noi la incontrammo già sulla rappresentazione di Hathor in un pendaglio d'oro egiziano (fig 5).

Fig. 22 — Da una cista d'argento di Palestrina: Montelius, *La civilisation primitive en Italie* II t. 365, 13 a.

G. Karo, nello studio fondamentale che ha dedicato alle oreficerie di Vetulonia negli *Studi e Materiali di Archeologia e Numismatica* (2), ritiene che le facce femminili dei braccialetti e delle collane di Vetulonia sian da connettere pel tipo e per la fisonomia con le statue di nenfro arcaicissime rinvenute nell'Etruria, connessione che costituirebbe anzi l'argomento sicuro e decisivo a sostenere la fabbrica locale e l'origine indigena delle oreficerie di Vetulonia.

Fig. 23 — Ornamento in oro da Caere: Montelius, *op. cit.* II t. 341, 10.

Ma le testine delle oreficerie vetuloniesi non sono isolate. Non localmente: chè, a parte gli ori di Narce, i quali sembrano più che altro importazioni da Vetulonia (3), vanno a loro associate la piccola faccia — incorniciata da chiome ad ampia voluta congiungentisi sotto il mento e reggenti una specie di collana — su l'attacco del manico di una cista cilindrica d'argento da Palestrina fig. 22 (4).

Nè tipicamente. Lo stesso tipo fondamentale, ma già trasformato, ricorre sull'ornamento in oro da Caere (Tomba Regulini-Galassi) fig. 23 (5): una specie di maschera con bacino sottoposto e a capigliatura hathorica resa linearmente. Ma qui persiste ancora la limitazione della figura alla sola faccia. La più importante trasformazione del tipo è quella in

(1) *Studi e materiali di Archeologia e Numismatica*, II, p. 108, sg.

(2) I e II.

(3) G. Karo, *Le oreficerie di Narce* in *Studi e Materiali*, III, t. 1, p. 143 sgg. Per una « degenerazione » felsinea del tipo vetuloniese, vedi le placchette in argento dorato delle più antiche tombe etrusche in Bologna Ducati, *Contributo allo studio della civiltà etrusca in Felsina*, *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei* XVII, 1909, f. 3, p. 200, sg.

(4) Garrucci in *Archaeologia*, XLI, 1867, t. X Montelius, *La civilis. primit. en Italie*. II, 365 13, a. Cfr l'ornamento in oro *Museo Gregoriano Etrusco* (B) I, t. 70, [= (A) I, t 118].

(5) Montelius, II, 341. 10,

cui esso si applica ad una figura intera di tipo femminile, rappresentata però sempre di prospetto, e sempre con le volute caratteristiche alle chiome. La troviamo già sugli ori stessi di Vetulonia:

a. (fig. 24) ripetuta tre volte sulla targhetta del braccialetto dal Tumulo della Pietrera Montelius II 201, 1 = *Studi e Materiali* II, t. I, 2 e p. 107 f. 62;

b. (fig. 25) ripetuta molte volte a stampo sulla fascia del cinturone di elettro dal Tumulo della Pietrera Montelius II 201 5 = *Studi e Materiali* I VII 1;

Fuori di Vetulonia la medesima figurina ricorre ripetutamente:

c. (fig. 26) su i vari registri del braccialetto d'oro da Caere (tomba Regulini-Galassi) Montelius II, 341, 4 *Studi e Materiali* II 114 f. 73 *Museo Gregoriano Etrusco* (A) I, t. 30 (1)

Fig. 24 Fig. 26 Fig. 25

Figurine con testa di tipo hathorico su ori etruschi; Da *Studi e Materiali* I, II.

Dalla funzione puramente decorativa (ripetizione e giustapposizione) senza un significato preciso, per un passaggio analogo a quello che constatammo già per la maschera su l'oro di Corneto, la nostra figurina viene assumendo un preciso valore rappresentativo in certe imagini mitico-religiose cui è applicata la testa di prospetto di origine hathorica, come vedemmo già su l'avorio di Nimrud *Excavations at Ephesus* t. 29, 6 con la πότνια θηρῶν (2). Tali sono: la dea combinata araldicamente con due sfingi affrontate su l'oro di Corneto fig. 27 (3); la dea tipologicamente ancor più vicina alla πότνια θηρῶν sul pendaglio d'oro sempre da Vetulonia fig. 28 (4); la sirena che decora il singolare braccialetto da Corneto *Studi e Materiali* II f. 74, sg. Montelius II 294,10: vedi fig. 29. E nella stessa serie vanno incluse le due protomi di sfingi di prospetto sul disco in bronzo da Vetulonia, che citammo per prime (fig. 14), e che ritornano imbarbarite, ma conservando le tipiche volute ai capelli, nel vaso di bronzo da Castelletto Ticino fig. 30 a, b (5).

(1) Si noti come la figura, che è tutta di prospetto, abbia i piedi di profilo.

(2) v. s. p. 193.

(3) Montelius, II, 295, 3.

(4) *Studi e Materiali*, II, 128, f. 112 a, Montelius, II, 178, 16.

(5) Montelius, I 45, 18.

In Etruria e fuori (1) si rinvengono numerose figurine femminili in plastica, di bucchero (2), con l'atteggiamento tipico degli avambracci portati innanzi sul petto (3) a stringere con ambo le mani le estremità delle lunghe chiome terminanti in volute (4). Abbiamo qui ancora un riflesso della acconciatura hathorica? La risposta non può esser data se non con qualche riserva. Quando si limitano le osservazioni ai dettagli, astraendoli dal complesso cui appartengono, si giunge facilmente a delle generalizzazioni senza valore. E nel nostro caso, come in molti altri, occorre tener conto delle possibili stilizzazioni di origine

Figg. 27-29 — Figure con testa di tipo hathorico su ori etruschi: da Montelius, *La civilisation primitive en Italie* II.

indipendendente (5), per quanto di effetto convergente (6). Ciò non di meno, io connetterei con la serie di origine hathorica le due terrecotte in figura di donna da Caere (tomba

(1) *Studi e materiali* II, 126, f. 111 (Etruria Meridionale). Cfr. MONTELIUS II, 262, 6 (Corneto); 309, 24 (Falerii); MICALI, *Monumenti per servire alla storia*, t. 21, 5.

(2) In oro sono le figurine simili da Narce. *Studi e materiali*, III, t. I, 6.

(3) Questo motivo ritorna negli avorii di Ephesos: *Excavations at Ephesus*, t. 21, 2. Altri riscontri istituisce C. SMITH (ibid. p. 174 sg.) tra Ephesos e Polledrara. Di Ephesos sono noti gli stretti rapporti con la Lydia.

(4) Cfr. il gesto del braccio che accompagna ciascuna delle due testine della nostra fig. 21.

(5) Cfr. le figure di animali *Museo Gregoriano Etrusco* (A), I, t. 4, 3 a; 17, 2; 19, 11. Analoga stilizzazione su teste di grifi in bronzo fuse da Olympia: *Bronzen* t. 47. — Il busto in pietra fetida da Vetulonia MONTELIUS, II, 199, 5 *Studi e Materiali*, I, 275, f. 43 — uno dei più antichi tentativi della plastica — ha le trecce piegate a voluta, ma in senso inverso.

(6) Cfr. la stilizzazione dei capelli a triplici volute simmetriche sovrapposte lungo le gote nel tipo di Gilgames-Izdubar: PERROT-CHIPIEZ. *Histoire de l'art*, II, 86 f. 17, 502 f. 225, 681 f. 337.

Fig. 30 *a*, *b*. — Sfingi con protomi di tipo hathorico su bacile in bronzo da Castelletto Ticino (fotografie dall'originale nel Museo di Torino)

Regulini-Galassi) fig. 31, 32 (1): tanto è tipica in esse la disposizione dei capel i ad uncino. Per la quale poi ci è dato perseguire la traccia del tipo hathorico anche nella grande scultura, particolarmente in una testa di sfinge proveniente dal territorio falisco, con le chiome a volute scendenti ai lati del collo, che è adorno di collana (2); cui va associata una figura (busto maschile?) in nenfro, da Vulci nel Museo di Berlino, fig. 33 (3). A persona indubbiamente maschile troviamo pure applicato il trattamento della capigliatura hathorica nelle due figure d'angolo — ignude, del tipo arcaico degli *Apollines* — nel carro in bronzo di Monteleone (4): fig. 34 a, b.

Fig. 31, 32. — Terrecotte da Caere: Montelius, *La civilisation primitive en Italie* II 337, 3, 4.

Del resto la persistenza del tipo indubbiamente hathorico anche nell'Etruria propria è documentata nel modo più evidente da una testina di prospetto che adorna il collo di un anfora di bucchero da Chiusi con figure a rilievo: fig. 35 (5). Di qualche secolo — forse — anteriori sono i più antichi documenti del tipo hathorico in Italia, che sono forniti dalle oreficerie vetuloniesi. Queste ci rappresentano l'elaborazione del tipo hathorico, la sua traduzione nelle formule di un'arte diversa, il suo adattamento a quel tipo femminile il cui carattere indigeno è un argomento decisivo in favore della origine locale della suppellettile aurea di Vetulonia (6). Dal di fuori vennero solo le cognizioni tecniche per la lavorazione dell'oro, sia la granulazione a pulviscolo sia forse anche la trinatura a filigrana (7). Ma in queste varie tecniche, una volta apprese, si trattarono poi motivi liberi, desunti sia dall'antico stile geometrico che doveva

Fig. 33. — Busto in nenfro nel Museo di Berlino: *Verzeichniss der antiken Skulpturen* n. 1251.

(1) MONTELIUS, II, 337, 3 e 4; *Museo Gregoriano Etrusco* (A) I t. III, 5, 6.

(2) Ora a Roma, nel Museo di Villa Giulia, n.º d'inv. 793.

(3) *Königliche Museen zu Berlin: Verzeichniss der antiken Skulpturen* (1885) n. 1251. Per il gesto e per tutta la figura (ma senza chiome a volute), confronta MONTELIUS, II 199, 6.

(4) BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler*, 586 sg.; PETERSEN, in *Römische Mittheilungen des Deutsch. Arch. Instit.* XIX, 1904, p. 155; OFFORD in *Revue Archéologique*, III, 1904; t. VII-IX, pagina 305 sgg; CHASE in *American Journal of Archaeology*, XII, 1908, p. 311 sgg.; DUCATI, in *Jahresheften des österreichischen archäologischen Institutes*, XII, 1909, 74 sgg.

(5) DENNIS, *Cities and Cemeteries of Etruria* I, p. CVII n. 4 Micali *Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italiani*, t. XXV, 2. Cfr. MICALI, *Monumenti inediti*, t. 31, 1; 29, 3.

(6) KARO, in *Studi e Materiali*, II, p. 145 sg.

(7) KARO, *ibid.* I, p. 237, 238 sg., 280 sg., II, 143 sg.

avere già una tradizione nell'arte locale (1), sia da oggetti stranieri importati. Con questi ultimi potè bene penetrare in Italia il tipo di Hathor, cioè con quella suppellettile di oggetti minuti che è diffusa a Cipro come in Grecia, in Italia come in Sardegna (2), con quegli scarabei che si trovano così a Vetulonia (3) e a Corneto (4) come nelle tombe laziali (5),

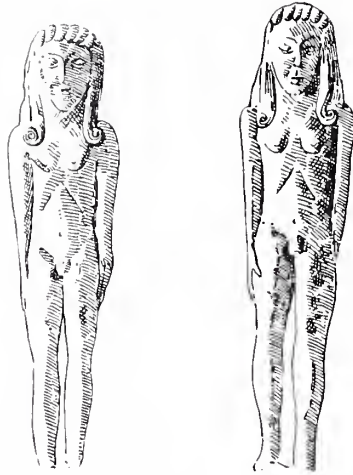



Fig. 34 *a, b* — Figure maschili sulla biga di Monteleone: da *Jahresheften des österreichischen archäologischen Institutes* XII 1909 p. 76 sg., f. 47, sg.

Fig. 35. — Anfora in bucchero a rilievi con testina di tipo hathorico: da Dennis, *Cities and Cemeteries of Etruria* I p. CVII.

con le collane di pendagli in pasta vitrea (6), con le fiaschette piatte a geroglifici sulla costola (7), che ebbero un'imitazione locale nei balsamari (8), con vasi di porcellana come

(1) A mio giudizio, la tecnica a filigrana, che era fatta per la decorazione lineare, trovò copia di motivi confacenti alla sua natura nello stile geometrico italico, senza che avesse bisogno di ricorrere alla stilizzazione di tipi desunti dai cilindri orientali (cf. Karo in *Studi e Materiali*, I, p. 280 seg.).

(2) Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art* III, p. 534. Figure di Hathor (?) fra i pendagli di una collana da Tharros: Perrot-Chipiez, III, p. 854. Cfr. lo scarabeo A. Della Marmora, *Sopra alcune antichità sarde ricavate da un manoscritto del XV secolo* (Torino 1853) t. A 53. — Una dea in figura di Isis-Hathor (Tanit?) in rilievo sotto edicola : Ebers, *Antichità sarde*, ecc. in *Annali dell' Instituto*, 1883, t E, 1 p. 100.

(3) Falchi, *Vetulonia*, passim; montati in anelli d'argento: *Studi e Materiali*, II, p. 129, f. 114

(4) Pure da Corneto, uno scarabeo con Horus sul fiore di loto e Hathor (?) a testa di vacca: *Bullettino dell'Instituto*, 1881, p. 91 sg., 95 sg.

(5) D. Mallet, *Les premiers établissements des Grecs en Égypte*, p. 334.

(6) Cfr. la collana con pendagli a figurine di Bes: Micali, *Monumenti per servire alla storia ecc.*, t. 46, 9.

(7) Montelius, II, 268, 1, 2 (Polledrara, Tomba d'Iside); Micali, *Monumenti inediti*, t. vii, 4, 5.

(8) *Studi e Materiali*, II, p. 135.

quello di Bocchoris da Corneto (1). Se questi articoli di commercio siano stati il primo e il solo tramite di divulgazione del tipo hathorico nell'Italia centrale, è questione che trascende le presenti nostre cognizioni archeologiche (2). Certo Vetulonia, ove manca il periodo del grande influsso greco esplicantesi in ispecie con la massa dei prodotti ceramici (VI-V sec.) (3), Vetulonia così per il carattere complesso della sua civiltà come per la speciale ornamentazione delle sue oreficerie, ci riporta a quel primo stadio in cui l'arte etrusca ha ancora un carattere più orientale che greco, e all'Oriente ancora si sente connessa per mille fili — le tazze metalliche come le oreficerie, gli avori come i bronzi —, a un Oriente che non è un'espressione geografica, ma piuttosto una complessa espressione culturale, che si compone di elementi micenei e di proto-greci, come di assiri e di egizi.

Nel mondo greco in vari punti si trovarono tazze metalliche come quelle di Nimrud e dell'Italia Centrale: a Olimpia (4), a Creta, a Cipro. A Creta si rinvennero nell'antro famoso di Zeus Ideo (5). Strettamente connessi con le tazze, sia tecnicamente, sia stilisticamente, quasi elaborazioni locali di elementi propri di quelle, sono in Creta quegli scudi votivi in lamina di bronzo decorati in stile orientalizzante, che vanno messi tra i primi prodotti del Rinascimento Cretese, dopo le oscure vicende dei secoli che avevano visto la rovina della civiltà minoica e micenea. Esemplari di tali scudi, più o meno completi, sono usciti dall'antro di Zeus Ideo (5), dal tempio di Zeus Dikteo scoperto a Palaikastro, da Phaestos (6). Su un frammento appunto da Palaikastro, venuto alla luce per gli scavi della Missione Archeologica Inglese (7), finora inedito, conservato al Museo di Candia, si vede una figurina che a me sembra conservare un riflesso, per quanto affievolito, del tipo di Hathor. Essa compare nella zona esteriore del frammento, come si vede nello schizzo a fig. 36. La rappresentazione è di prospetto. La forma è limitata alla faccia, di tipo femminile, di contorno triangolare, che posa sopra un torace relativamente esile, senza braccia: una limitazione che difficilmente si potrà meglio spiegare che riconducendola al tipo della Hathor egizia. Della quale poi ricorre il tratto caratteristico fondamentale della chioma a volute, solo alterato, qui, ed attenuato, negli uncini ricurvi con cui terminano i capelli della figurina. Una faccia hathorica in un vaso egizio di bronzo (8), di epoca assai più

(1) *Monumenti antichi della R. Accademia dei Lincei* VIII, t. II-IV. MONTELIUS, II 295, 14.

(2) A questo proposito si tenga presente il tipo della sfinge con capigliatura hathorica, che ebbe un'applicazione italica nella sfinge del territorio falisco citata sopra a pag.201 n.2: un tipo, che ha dei riscontri non solo nell'Egitto (v. sop. a p. 185 n. 2), ma anche nell'arte hittita (sfingi di Euyuk: v. sop. a p. 190 n. 4).

(3) KARO in *Studi e Materiali*, I, p. 237.

(4) IV (*Bronzen*) t. 52, 883.

(5) HALBHERR e ORSI, *Antichità dell'antro di Zeus Ideo in Creta* (*Museo Italiano di Antichità classica*, II, 1888) Atl. t. VI, I, 2.

(6) PERNIER, *Memorie del culto di Rhea a Phaestos* (nel volume in onore di J. Beloch).

(7) *Annual Report of the British School at Athens*, XI, 1904-05 p. 306.

(8) BISSING (*Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*) *Metallgefässe*, t. I, 3547 p. 58.

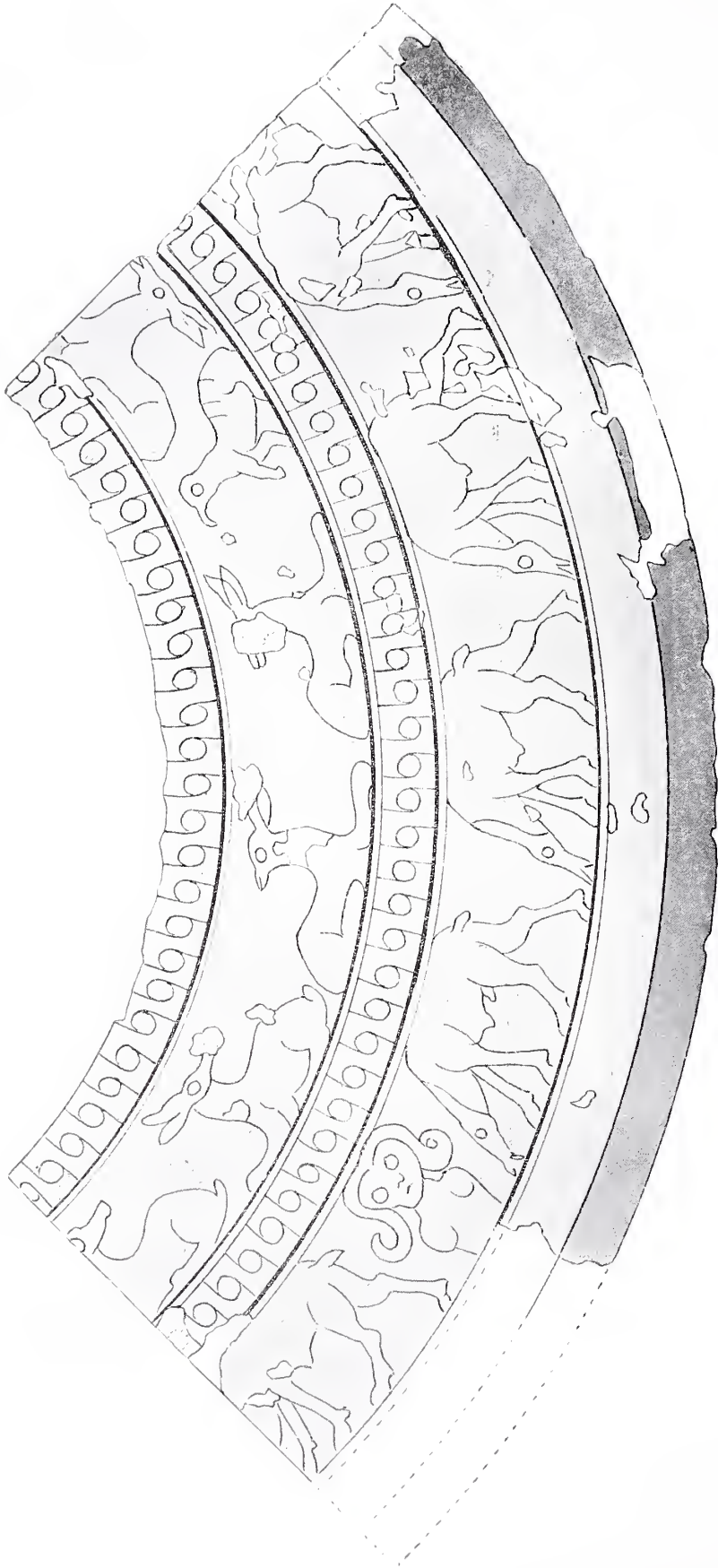



Fig. 36. — Frammento di scudo in bronzo inedito da Palaikastro: disegno dall'originale.

tarda, è stata già ricordata (1). Ma il confronto più stringente e convincente, a parer mio, è offerto da un bronzo di Cipro.

A Tamassos si rinvennero dei frammenti di lamina in bronzo, i quali presentano come motivo ornamentale, più volte ripetuto, una faccia femminile di prospetto di origine indubbiamente hathorica fra due leoni alati affrontati, in una zona che pare appartenere a un sistema concentrico: fig. 37 (2). Molto probabilmente si tratta dei frammenti di uno scudo o del rivestimento eneo di uno scudo. Dal canto suo la figurina del bronzo cretese si al-

Fig. 37. — Frammenti di lamina in bronzo con faccia hathorica da Cipro: da Ohnefalsch Richter, *Kypros, die Bibel u. Homer* t. 70, 12.

terna come elemento decorativo con animali pascenti in un sistema di zone concentriche appartenenti certo a uno scudo votivo. Se si pensa, inoltre, a tutti gli altri elementi egittizzanti che figurano tra l'ornamentazione degli altri scudi cretesi, se si aggiunge che nell'antro Ideo si rinvennero figurine (di sfingi e di Bes) in terra smaltata; non sarà illegittimo trovare nel nostro piccolo busto di prospetto una derivazione dal tipo egizio di Hathor, ma assai alterata secondo una concezione originale improntata a uno spirito che non è quello dei genuini prodotti fenici, ma è piuttosto lo spirito di un'arte locale, indigena, in altri termini ellenica.

Anche per Cipro un primo mezzo di divulgazione dell'imagine hathorica dovettero essere quei prodotti industriali e quegli oggetti minuti (amuleti, scarabei, ecc.) che spesso

(1) v. s. p. 188 n. 5.

(2) Ohnefalsch-Richter, *Kypros die Bibel und Homer*, t. 70, 12, p. 420,214.

servivano a formare collane (si pensi a quella magnifica da Enkomi *Excavations in Cyprus* t. v p. 41).

Infatti un frammento di collana da Cipro, formato di quattro pendagli, ne ha uno che reca effigiata la testina hathorica di tipo egizio: fig. 38 (1).

Ma di Cipro è caratteristico ed esclusivo un gruppo di monumenti, i quali mostrano come ivi più che in altro luogo la figura hathorica, fedelmente imitata dai più genuini prototipi egizi, fosse entrata intimamente e durevolmente nel patrimonio dell'arte e forse anche delle credenze locali. In questi monumenti il tipo hathorico appare quasi ancora aderente al suo originario complesso architettonico, qualche cosa di analogo a ciò che avviene nelle stele cartaginesi sopra citate (2).

Fig. 38. — Frammento di collana con un pendaglio decorato di una testina hathorica: da Ohnefalsch-Richter, *Kypros, etc.* f. 25, 7.

Si tratta di grosse lastre di pietra, che presentano due tipi fondamentali. Le une hanno il contorno caratteristico del capitello cipriota (3), e nel mezzo presentano la maschera hathorica in rilievo, isolata, con le orecchie bovine e la chioma a volute. Tali sono:

a. (fig. 39) la stele di New-York *Descriptive Atlas of the Cesnola Collection of Cypriote Antiquities* I, t. XXII, 51 = Perrot-Chipiez *Histoire de l'Art* III, 535, f. 361;

b. la stele da Golgoi *Descriptive Atlas* I, t. XVIII, 27.

Alle quali figure si collega, per quanto alterata nel tipo e con le chiome fornite solo di tenui uncini in luogo delle volute terminali, la maschera su

c. la stele *Descriptive Atlas* I, t. XVIII, 26.

Dissociato dal suo fondo architettonico, ma ancora fedelmente conservato, è il tipo hathorico nella faccia che figura come ornamento del vestito (una specie di *shenti*) di una statua

d. (fig. 40) in stile egittizzante da Cipro nel Museo di New-York *Descriptive Atlas* I, t. XXII, 50 = Perrot-Chipiez, *Histoire de l'Art* III, 534, f. 360 = OhnefalschRichter, *op. cit.*, t. 140, 5.

La linea curva sotto la faccia è forse da spiegarsi, in base alla faccia *c*, come una collana; della quale non mancherebbero reminiscenze nelle facce *a* e *b*, e nemmeno in quella della stele di Cartagine fig. 14 (4); e che sembra derivare dalla collana onde è provvista la maschera hathorica già in alcuni monumenti egizi come il pendaglio d'oro fig. 5.

Negli esemplari dell'altro tipo il contorno delle lastre segue precisamente la linea della grande maschera hathorica con amplissima chioma a volute, poggiante sopra un fiore di

(1) Ohnefalsch-Richter, *op. cit.* t. 25, 7 = fig. 170 a p. 212.

(2) v. s. p. 207 sg.

(3) Cfr. Ohnefalsch-Richter, *op. cit.* t. 26.

(4) Altri vi vede il corno lunare: *Corpus Inscriptionum Semiticarum*, I, 2, n. 1571.

Fig. 39. — Stele cipriota con faccia di tipo hathorico: da Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art* III p. 535 f. 361.

Fig. 40. — Particolare della veste di una statua maschile cipriota: da Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art* III p. 534 f. 360.

loto e reggente sul capo un alto ornamento, che riproduce il tipico pilone o *naiskos* di Hathor egizia o una sua derivazione in senso decorativo. Di questo tipo sono:

e. (fig. 41), *f.* le due stele Ohnefalsch-Richter, *Kypros die Bibel und Homer* t. 200, 3, 4;

g. (fig. 42) la stele *ibid.* t. 200, 1-2, che ha due facce simili ma non identiche (1), in una delle quali (quella che noi riproduciamo) il *naiskos* sormontante il viso hathorico ha

Fig. 41, 42. — Due stele cipriote con faccia di tipo hathorico: da Ohnefalsch-Richter, *Kypros etc.* t. 200.

la porta fiancheggiata da due aste — o pilastrini o colonnette votive che siano (2) — sormontate ciascuna da un'altra piccola testa di Hathor.

Una caratteristica comune a questo gruppo di stele è l'alterazione che subisce il tipo egizio perdendo l'ultimo suo tratto teriomorfo per assumere orecchie perfettamente umane. È probabile che questo modificarsi della forma sia l'indice di un'altra mutazione, avvenuta nel contenuto. A mio avviso, il tipo dell'Hathor egizia fu a Cipro applicato e quindi adattato a una figura della credenza religiosa indigena, forse alla grande Dea cipriota in alcuno

(1) Una delle vedute è riprodotta anche da S. Reinach, *Chroniques d'Orient* (1885) p. 178.

(2) Cfr. i sistri hathorici ai fianchi della porta del tempio di Deir el-Bahari citati sopra a pag. 194 n. 1.

dei suoi aspetti (1). Se si tratti precisamente dell'aspetto funerario (2), rispettivamente — quindi — di stele sepolcrali, non è possibile dire (3). Certo è che intorno alle lastre di pietra cipriote dovettero aver luogo degli atti di culto veri e propri.

È infatti una delle nostre stele a fior di loto, con faccia di tipo hathorico (ma con orecchie umane), quella che si vede rappresentata in una pittura vascolare riprodotta nella nostra fig. 43; ed è una scena di offerta o di sacrificio quella cui partecipano i personaggi che le stanno dintorno: si noti la base floreale della stele (fiore di loto), si notino le rosette del coronamento, che sembrano prese addirittura dalla stele *g*. Tale pittura adorna un vaso frammentario (*a*) della collezione Van Branteghem ora al Louvre (4). Un altro frammento (*b*) della stessa collezione (Louvre A 237), fig. 44, presenta una grossa maschera isolata che deriva certo dal medesimo tipo. Questi frammenti, pubblicati dal Collignon 5), furono da lui, e poi dal Pottier (6) e da altri, assegnati a Cipro in base e alla qualità della terra e ad altri indizi.

A Cipro il Collignon assegnò ancora il vaso (*c*) del British Museum C 268 (fig. 45), che il Ramsay pubblicò per primo (7) come di fabbrica asiatica (8). In esso infatti ritorna la stessa maschera di prospetto, di origine indubbiamente hathorica, chiusa nella stessa grossa cornice che tien luogo di chioma (l'antica parrucca egizia) con l'identico andamento sinuoso del contorno, la terminazione a volute, e i vari gruppi di strie trasversali come nelle stele cipriote e nei prototipi egizi.

Quanto fosse giusta l'attribuzione a Cipro di questi vasi, è confermato in primo luogo dalle stele cipriote, e poi da un altro vaso frammentario (*d*) uscito da Amathus (9) e riprodotto nella nostra fig. 46.

Questo vaso, che è l'unico di cui sia sicura la provenienza, basta per assegnare definitivamente a Cipro tutti i vasi suddetti ed altri ancora. Vediamo in esso la maschera

(1) Anche in Egitto un capitello hathorico è usato talora come rappresentazione della stessa Hathor: vedi la fig. 12 in BUDGE *The gods of the Egyptians*, II, a p. 101, da noi riprodotta più sotto a p. 212.

(2) Hathor è anche in Egitto una dea dei defunti: BUDGE, *The gods of the Egyptians*, I, 435, sg.

(3) Una imagine della Dea di Cipro avremmo anche in una terracotta cipriota del Louvre; che rappresenta una figura femminile con fior di loto in mano e con le ampie tipiche volute alle chiome, applicate a una specie di fondo o tavoletta cui la figura aderisce: POTTIER, *Diphilos et les modeleurs des terres cuites grecques*. (*Les grands artistes*) t. II 65 p. 32.

(4) POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, A 236 sg.

(5) *La tête d'Hathor sur des vases chypriotes* in *Revue des Études Grecques*, VI, 1893, 33-39.

(6) *op. cit.*

(7) *Journal of Hellenic Studies*, II, 1881, p. 305. Il Ramsay non pensò ad Hathor: ma istituì il raffronto con le sfingi di Euyuk (v. s. p. 9).

(8) Il Ramsay pensava a Focea: altri (RAYET-COLLIGNON, *Histoire de la Céramique grecque* p. 45; RADET *La Lydie et le monde grec*, p. 290) alla Lydia. Cfr. POTTIER-REINACH *La nécropole de Myrina*, I, p. 503, n. 1; CEC. SMITH in *Journal of hellenic St.* VI, 1885, p. 182.

(9) *Excavations in Cyprus*, p. 106 n. 3.

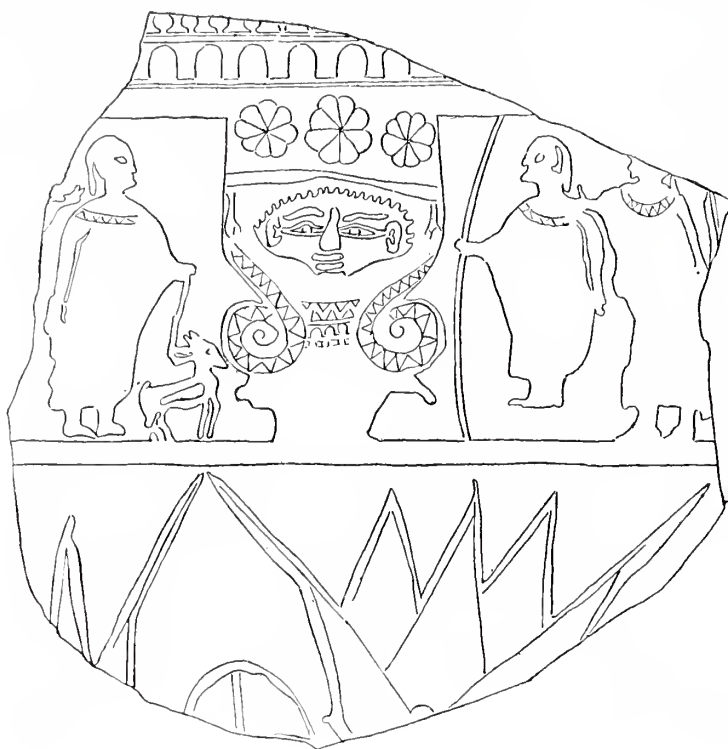



Fig. 43. — Frammento di vaso cipriota con stele hathorica: da *Revue des études grecques* VI 1893 p. 36 f. 2.

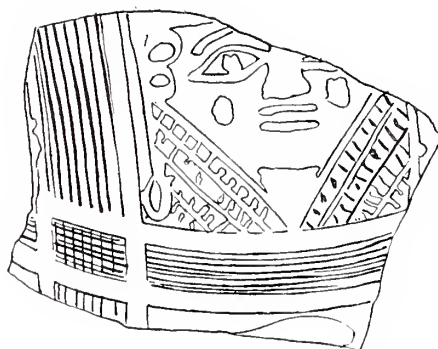



Fig. 44. — Frammento di vaso cipriota con faccia di tipo hathorico: da *Revue des études grecques* VI 1893 p. 39 f. 3

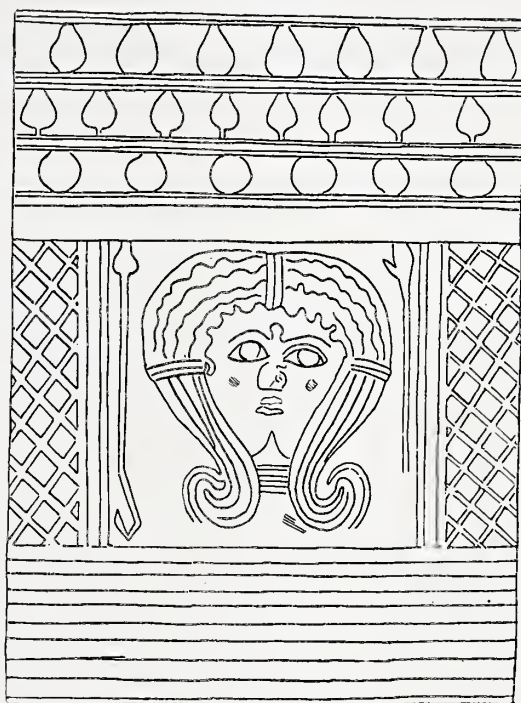



Fig. 45. — Faccia di tipo hathorico su vaso trovato nell'Asia Minore: da *Journal of hellenic Studies* II 1881 p. 305.

Fig. 46. — Vaso cipriota con faccia di tipo hathorico da *Excavations in Cyprus* p. 106, n. 3.

hathorica nella tipica concezione cipriota con le chiome a volute, fiancheggiata da due alberelli, di cui v'ha traccia anche nel vaso *c*, e pei quali posso citare anche un riscontro egiziano: la rappresentazione di Hathor irradiata dal sole creato da Nut, fig. 47 (1).

Si noti la corrispondenza della zona superiore del vaso *d* con le tre zone superiori del vaso *c*: tutte a macchie più o meno peduncolate di aspetto floreale (cipressi?), e che ritornano su un vaso pure cipriota della collezione Barre, fig. 48 (2).

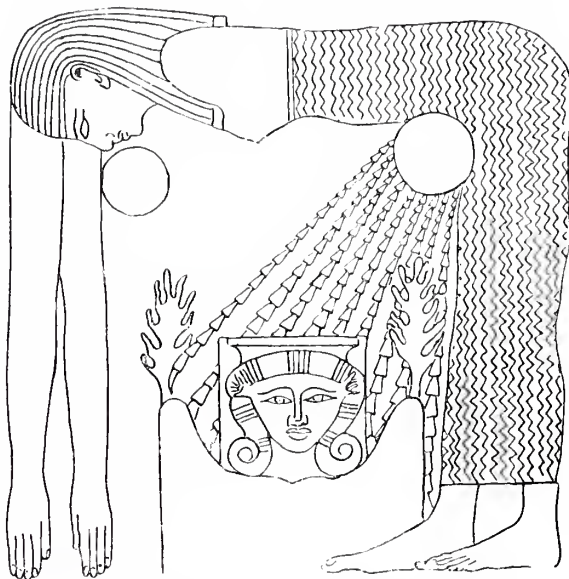



Fig. 47 — La dea Nut che genera il sole i cui raggi cadono all'orizzonte su Hathor: da Budge, *The gods of the Egyptians* II p. 101.

Anche il fondamentale principio distributivo della decorazione a metopi – un quadro centrale fra due spazi metopiformi riempiti a reticolato — è comune, oltre che al citato vaso Barre, al vaso *d* e al vaso *c*, nè è certo estraneo del tutto al frammento *b* (3).

Abbiamo dunque un gruppo ceramico ben delineato e definito nei suoi caratteri e nelle sue origini; il quale meglio si data, secondo me, ponendolo nel secolo VI a. Cr. Presi poi

(1) BUDGE, *The gods of the Egyptians*, II, fig. a p. 101.

(2) FRÖHNER *La collection de M. A. B[arre]* n. 79 p. 10 sg. Si aggiunga che la decorazione di questo vaso è identiea su ambo le facce, come sul vaso *c*. Questi due vasi furono già messi a confronto da C. SMITH in *Journal of Hellenic Studies* VI 1885 p. 182. Il motivo del grosso pesce del vaso Barre ritorna poi sul vaso cipriota *Excavations in Cyprus*, p. 107, f. 154, 1.

(3) Per le metopi reticolate e le zone superiori alberate, cfr. i vasi da Amathus *Excavations in Cyprus*, p. 107, f. 154, 1-4. — Per il principio della distribuzione a metopi, anche: il vaso cipriota PERROT-CHIPIEZ, *Histoire de l'art*, III, t. III; il vaso *Athen. Mittheil.*, XII 1887 t. VI

insieme i vasi di questo gruppo e le stele sopra citate, essi rappresentano una tale intensità di penetrazione hathorica in Cipro, che è davvero un fatto unico nella storia della diffusione di questo tipo. Onde esso deve dipendere, secondo noi, da una ragione speciale, oltre la causa generica delle relazioni commerciali che sparsero in tutto il Mediterraneo i motivi e i concetti dell'arte egizia. La ragione di questo fatto speciale noi la vediamo in

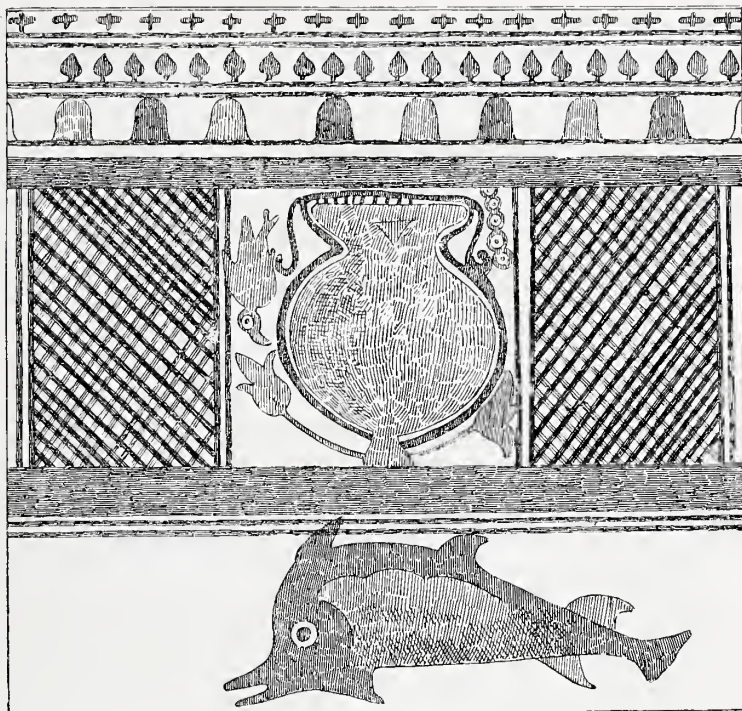



Fig. 48. — Pittura su un vaso cipriota: da Fröhner, *Collection Barre* p. 10.

circostanze speciali della storia di Cipro, cioè nella sua dipendenza politica dall'Egitto all'epoca della dinastia Saitica.

Ma nel secolo VII a. Cr. anche altre parti del mondo greco erano in rapporti diretti e continui con l'Egitto. Difficili, prima, e intermittenti, piene di pericoli e di avventure che fecero tra l'altro favoleggiare di Busiride (1), le relazioni dei Greci asiatici ed insulari con la terra del Nilo ricevono un assetto sicuro dalla politica di Psammetico, che cerca un appoggio nelle milizie ausiliarie di Ionia e di Karia per la sua opera di restaurazione. Allora sorgono Daphnae e Naukratis (2). A Naukratis sono rappresentati parecchi stati greci

(1) FURTWAENGLER-REICHHOLD *Griechische Vasenmalerei*, Serie I, p. 257.

(2) MALLET, *Les premiers établissements des Grecs en Égypte* (*Mémoires de la Mission archéologique française au Caire* XII) p. 35 sgg., 145 sgg.

d'Asia e delle Isole: mentre i Milesii e i Samii si tengono in disparte, stretti intorno ai rispettivi santuari, molte altre città aderiscono al patto federale del Panhellenion. Tra esse Focea, Klazomene, Chios. Tra esse anche Rodi.

A Kamiros si sono rinvenute alcune placchette in osso e in avorio, la cui ornamentazione consiste tutta in una faccia hathorica con *naiskos* sovrapposto, fedelmente copiata

Fig. 49. — Vaso di Rodi nel British Museum con testa di origine hathorica (fotografia dall'originale).

da un originale egiziano: *Excavations at Ephesus* t. 30, 4, 6, 18. Sempre da Kamiros proviene un vaso del British Museum (A, 1184) (1), che noi pubblichiamo a fig. 49. Fra una minuta ricchissima decorazione incisa, che si svolge sia in senso longitudinale lungo una

(1) Di questo, credo, fa cenno il DREXLER in *Roschers Lexicon*, II, 1868.

serie di costole di varia larghezza, sia in senso trasversale in un sistema di zone (1) attorno al collo, che è profilato superiormente a calice e fiancheggiato da due figurine scimmiesche, spicca nel mezzo un'ampia faccia, il cui tipo, per quanto alterato e degenerato, deriva evidentemente da Hathor egizia: le stesse orecchie bovine, la stessa chioma spartita nel mezzo della fronte, striata longitudinalmente e stretta con e da bende trasversali; lo stesso oggetto sovrapposto che sembra un grande *kalathos*, mentre è una trasformazione del tipico sistro a *naiskos* dei modelli egiziani. Caratteristiche della nostra rappresentazione sono le due appendici squamose ai lati della faccia, dalle quali si svolgono simmetricamente due lunghe sinuose protomi di serpi ergenti in alto le teste, mentre da una specie di basamento isodomo, su cui la faccia sembra poggiare, spuntano a ciascun lato di essa forse due tronchi ramificati, e poi due alti steli, in cima ai quali pare fiorisca quello strano fiore che è la corona dei Faraoni. Per quanto singolare sia questo complesso esso trova riscontro e spiegazione nei prototipi egizii, che dovettero essere presenti alla mente del decoratore: basti ricordare il gioiello d'oro (fig. 5) in forma di maschera hathorica con ricca collana e con due serpenti che si ergono ai lati della testa; e gli alberi che spuntano ai lati di una figura di Hathor nella pittura citata sopra (fig. 45). Ma lo spirito in cui è concepita la testa sul nostro vaso è tutt'altro che egizio. La pura forma egiziana è degenerata nel senso della bruttezza in una maschera poco men che deforme.

Fig. 50. — Testa di Hathor in terra smaltata da Naukratis: da Flinders Petrie, *Naucratis* II t. XIX 15.

È vero che il vaso è di terra smaltata, una tecnica di cui è culla l'Egitto, ove essa risale ad un'alta antichità. Ma dagli Egizî la presero, insieme con molte altre cose, i Greci, e precisamente quelli che erano stabiliti nel campo fortificato di Naukratis.

A Naukratis infatti, presso il tempio di Aphrodite, è stato trovato (2) un deposito di «scarabei», amuleti, cocci di vasi, che accenna ad un'antica officina locale di prodotti a smalto di carattere pseudoegizio, perchè appunto fabbricati dai coloni greci.

A Naukratis è stata rinvenuta precisamente anche una maschera di Hathor a smalto *bleu* del tipo solito con *naiskos* in testa (fig. 50) (3), ma d'impronta caratteristica, che

(1) L'ultima di esse, cioè la più distante dal collo, non ricorda con la sua serie di punte le zone «a cipressi» dei vasi ciprioti di cui è parola a p. 226?

(2) MALLET *op. cit.* p. 219, seg.

(3) E. A. GARDNER, *Naukratis* II (*Egypt Exploration Fund* 6), t. 19, 15; Cfr. FLINDERS PETRIE *Dendereh* (*Egypt Exploration Fund*, 17) t. 23, 4 e 5.

si allontana dai tipi genuini egizi (1), mentre assomiglia notevolmente alla testa del vaso di Kamiros (2).

Da Naukratis pel tramite dei coloni Rodii pervennero forse a Kamiros le placchette a testa di Hathor già ricordate (3), insieme con le figurine in porcellana egittizzanti (4) e le terre smaltate (5) e le numerose *fayences*, se pure per queste, data la copia grande in cui si rinvengono nelle necropoli rodie, e particolarmente a Kamiros, non è da credere piuttosto (6) a una fabbricazione locale per opera di artefici addestratisi a Naukratis. Naturalmente ne nacquero delle forme composite; e specie nel campo della ceramica. Si ebbero a Rodi (Kamiros) (7), come in Etruria, delle imitazioni delle fiaschette piatte egiziane (8). E come a Daphnae si fabbricarono i vasi singolarissimi che a una forma originaria dell'Egitto applicano una ornamentazione e una tecnica puramente greca (9), così non è inverosimile che a Rodi, in una tecnica d'origine egiziana e con motivi ornamentali egizi, si sia lavorata la forma indigena dell'*aryballos* (10). È infatti una forma di tipo aryballico quella del nostro vaso fig. 49.

Ed ora, nella Grecia propria.

Una piccola pisside da Corinto nel Museo Nazionale di Atene (11), che noi pubblichiamo a fig. 51, ha il tondo del coperchio decorato di un'ampia faccia entro una cornice di circoli concentrici. La faccia, rappresentata di prospetto, si presenta incompleta per mancanza del naso. Quanto alla bocca essa sarà da vedere in quelle due linee (12) a denti alternati che chiudono il viso all'estremità inferiore. Presa isolatamente, sarebbe forse difficile riscontrare in questa figura il tipo di Hathor; ma inserendola nella serie delle trasformazioni graduali del tipo, e confrontandola coi vasi cipriotti e col vaso fig. 45, risulta chiaro il nesso che la collega alle altre traduzioni del tipo hathorico egizio in forma greca. Tale nesso ci dà la chiave per comprendere questa larga faccia di pieno prospetto, il cui contorno, disegnato anche qui dai capelli, rientra nella fondamentale linea tipica con la

(1) p. es. FLINDERS PETRIE, *Nebesheh* (*Egypt Exploration Fund*, 4) t. VII, 11.

(2) Da Daphnae, una testa hathorica sul castone di un anello: FLINDERS PETRIE *Defenneh* (*Egypt Exploration Fund*, 4) t. XLI, 41 p. 75.

(3) C. SMITH in *Excavations at Ephesus* (London 1908) p. 181. — Di fabbrica naukratiota pare sia anche la placca di avorio rinvenuta ad Ephesos con rappresentazione di Hathor in pieno zoomorfismo: *Excavat. at Ephesus*, t. 40, 22 p. 195.

(4) SALZMANN, *Nécropole de Camiros*, t. IV.

(5) *Ibid.* t. VI, VII.

(6) MALLET, *Les premiers établissements des Grecs en Égypte*, p. 227.

(7) SALZMANN, *Nécropole de Camiros*, t. V.

(8) Cfr. quella da Vulci MONTELIUS, II, 168 1, 2. Vedi s. p. 202.

(9) WALTERS, *History of greek pottery*, I, p. 350

(10) Cfr. BISSING (*Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*) *Fayencegefässe* (Einleitung) p. XXVI, sg.

(11) COLLIGNON-COUVE, *Catalogue des vases peints du Musée National d'Athènes*, n. 586, pagina 154.

(12) Una strana somiglianza è offerta dalle curiose figure su vasi di Melos *Excavations at Phylakopi* (London 1904) t. XIV 6 a, b, c, 9.

caratteristica depressione frontale che è come l'ultima derivazione della scriminatura della parrucca hathorica, mentre le originarie volute ancora persistono, per quanto affievolite, nei tenui uncini terminali inferiori.

Abbiamo disegnato, per quanto fu in noi (1), la storia di un tipo figurato dalla sua formazione alle sue emigrazioni più lontane. È una storia che abbraccia certamente

Fig. 51. — Coperchio di pisside corinzia nel Museo Nazionale di Atene: fotografia dall'originale.

più di un millennio, che si svolge in Oriente e in Occidente: in Asia fino a Nimrud, in Grecia fino a Corinto, in Italia fino al Ticino, in Africa fino a Cartagine. Due sono le correnti propagatrici, varie nella portata, distinte cronologicamente. L'una è la grande corrente che per secoli e secoli pone a contatto le antiche civiltà orientali fra di loro e col bacino

(1) La nostra raccolta di materiali non sarà certo completa: altri documenti sono senza dubbio inediti.

del Mediterraneo. Su l'orizzonte mediterraneo pare che il tipo egizio di Hathor non si affacci prima del 1000 a. Cr. La civiltà micenea, se anche lo conobbe, non lo applicò. La seconda corrente è ben più ristretta nei suoi limiti di tempo e di spazio. Non risale oltre il sec. VII e non sembra uscire dal mondo greco. La prima corrente non adibisce il tipo hathorico alla decorazione della ceramica: la seconda alla ceramica sembra applicarlo di preferenza. Ciò non è senza relazione con i destini futuri del tipo di Hathor. Dei quali sarà appunto autore e fautore il popolo greco.

Dopo aver conosciuto il tipo hathorico nei due momenti della sua espansione, da prima indirettamente, poi per contatto diretto, ai Greci era serbato di trasformarlo secondo una concezione tutta speciale. Nè frattanto veniva meno il tipo di Hathor nella sua patria d'origine. Nel sacro suolo d'Egitto, che le aveva dato la vita, che da una protome cornuta di giovenca l'aveva trasformato in piacente viso di donna, esso perdura ed assiste ai trionfi e alle decadenze del popolo suo. Nei più tardi tempi, quando fiorisce quell'ultimo, quasi postumo fiore della civiltà egiziana che è l'arte copta, pur così tenacemente avvinta al ceppo vetusto, pur così saldamente materiata di elementi tradizionali e di formule avite, ancora forse velatamente ci parla lo spirito della dea da una figura di santa o di defunta che dispiega le volute della sua chioma sotto il mistico nembo cristiano (1).

RAFFAELE PETTAZZONI.

(154) W. E. CRUM (*Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*) *Coptic Monuments* t. 51, 8687 (stele da Karnak o Luqsor) Si confronti la figurina bizantina in gesso A. GAYET, *L'exploration des nécropoles de la montagne d'Antinoë* (*Annales du Musée Guimet* XXX, 3, p. 115 sgg.) t. VIII.

ORIGINI CRETESI

I. — La popolazione preellenica.

Prendiamo le mosse, com'è di rito, dai noti versi dell'Odissea (τ 172 segg.):

> 172 Κρήτη τις γαῖ' ἐστι, μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ
> καλὴ καὶ πίειρα, περίρρυτος· ἐν δ' ἄνθρωποι
> πολλοί, ἀπειρέσιοι, καὶ ἐννήκοντα πόληες.
> 175 ἄλλη δ' ἄλλων γλῶσσα μεμιγμένη· ἐν μὲν Ἀχαιοί,
> ἐν δ' Ἐτεοκρῆτες μεγαλήτορες, ἐν δὲ Κύδωνες
> Δωριέες τε τριχάικες, δῖοί τε Πελασγοί.
> τῇσι δ' ἐνὶ Κνωσός, μεγάλη πόλις, ἔνθά τε Μίνως
> 179 ἐννέωρος βασίλευε Διὸς μεγάλου ὀαριστής.

Il canto, al quale appartengono questi versi, è abbastanza antico, ma non è pervenuto a noi nella sua forma originale. È chiaro infatti che la scena, in cui Euriclia riconosce il padrone al quale lava i piedi, in origine doveva servire d'introduzione all'ἀναγνωρισμός fra Odisse e la moglie, che quindi precedeva l'uccisione dei proci, cosa detta per altro esplicitamente nella seconda Nekyia (ω 167 segg.).

> αὐτὰρ ὁ ἣν ἄλοχον πολυκερδείῃσιν ἄνωγεν
> τόξον μνηστήρεσσι θέμεν πολιόν τε σίδηρον,
> ἡμῖν αἰνομόροισιν ἀέθλια καὶ φόνου ἀρχήν.

Ciò è stato rilevato bene dal Wilamowitz, al quale rimando (*Hom. Unters.* p. 58 segg.).

Ora non vi era il minimo motivo per Odisse di dire bugie alla moglie, quando un momento dopo si voleva far riconoscere. Infatti alla domanda di Penelope: τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν (v. 105) egli risponde evasivamente, nè Penelope insiste, e soltanto dopo un lungo discorso (124-161) vi ritorna *ex abrupto*. Sembra chiaro da ciò, che la risposta di Odisse, nella quale egli si finge oriundo da Creta, fratello d'Idomeneo (τ 165-202), racconto di cui fan parte i versi riportati di sopra, non può appartenere alla forma primitiva di questo canto, ma è aggiunta dal rapsodo che trasportò l'ἀναγνωρισμός tra gli sposi alla fine del poema, dopo la μνηστηροφονία. Ed abbiamo visto, come quest'ultima versione non era ancora conosciuta dall'autore della seconda Nekyia; canto che pure, per generale consenso, è ritenuto uno dei più recenti di tutta l'Odissea. Per conseguenza i versi che qui ci interessano, debbono es-

sere più recenti ancora, e molto difficilmente possono essere composti prima della fine del VII od il principio del VI secolo. E non basta. Chi guardi attentamente questi versi, si accorgerà facilmente, che le parole τῇσι δ' ἐνὶ Κνωσός μεγάλη πόλις (v. 178) non hanno nulla che vedere coi tre versi che immediatamente precedono, ma si congiungono direttamente al v. 175: ἐννήκοντα πόληες. Il poeta ha voluto dire: Creta ha novanta città, fra le quali la grande Cnosos, e non già: a Creta si parlano varie lingue e fra queste vi è Cnosos, città grande, ciò che sarebbe assurdo. Sembra pertanto, che i tre versi 175-177 costituiscano un'aggiunta posteriore, inserita da qualche rapsodo che voleva far sfoggio delle sue conoscenze etnografiche. Se ciò è vero, questi versi non possono essere più antichi del VI secolo; e che in tutti i modi essi sieno abbastanza recenti, è confermato anche dalla menzione dei Dori, che com'è noto non sono ricordati in nessun altro passo delle due grandi epopee omeriche. Ad ogni modo, anche se i nostri versi appartenessero alla forma originaria del canto di cui fan parte, non potrebbero mai essere anteriori all'VIII secolo, poichè l'Odissea presuppone le grandi scoperte marittime, che nella seconda metà di quel secolo condussero alla colonizzazione della Sicilia, e nella prima del secolo seguente a quella delle coste della Tracia e della Propontide.

Ora è chiaro che un rapsodo del VI o anche dell'VIII secolo nulla poteva più sapere delle condizioni di Creta all'età minoica. Egli doveva partire dalle condizioni del tempo suo; ancora nel VI secolo, perfino nel V e nel IV le parole ἄλλη δ' ἄλλων γλῶσσα μεμιγμένη erano vere, in quanto che a Creta, accanto al dialetto dorico dei coloni greci si parlava la lingua eteocretese, com'è dimostrato dalle iscrizioni scoperte a Praesos (v. più giù p. 222); dobbiamo anzi supporre che quest'ultima lingua, almeno fino al VI secolo, venisse ancora parlata da buona parte della popolazione rustica, ridotta allo stato di servi ascritti alla gleba, nei territori delle città greche. A queste due lingue il poeta, volendo descrivere le condizioni dell'isola quali egli immaginava che fossero state al tempo della guerra troiana, aggiunse i dialetti dei popoli di cui aveva conoscenza dalla leggenda: gli Achei, stirpe alla quale appartenevano, secondo l'Iliade, i due eroi cretesi, che presero parte alla guerra di Troia; i Cidoni, menzionati in un passo dell'Odissea (γ 292) ed i Pelasgi, dei quali, è vero, come abitanti di Creta non si fa menzione altrove nelle due grandi epopee omeriche, ma che potevano essere ricordati in quelle del ciclo, oppure nella poesia genealogica ascritta ad Esiodo.

Qui non ci riguardano che i popoli preellenici, e lasciamo quindi da parte, per ora, i Dori e gli Achei, dei quali ci occuperemo in seguito. Nè intendo ingolfarmi nella questione pelasgica, e mi limito a dire brevemente l'opinione che mi sono formato intorno ad essa. Pelasgi, in tempi storici, si trovano soltanto in Tessaglia, nella regione detta da loro Pelasgiotide, e questi Pelasgioti o Pelasgi — chè il suffisso diverso non fa caso, tanto vero che Euripide chiama Πελασγιῶται i Pelasgi della leggenda — erano Greci. E sarebbe cosa contraria a qualunque analogia storica supporre che essi abbiano preso il nome della popola-

zione preellenica da loro vinta e distrutta. Credo pertanto, che Pelasgi fosse il nome dei Greci, o di una parte di essi, quando immigrarono nella penisola balcanica, nome rimasto poi agli abitanti delle prime regioni stabilmente occupate, la Tessaglia occidentale e, in una forma leggermente modificata (Πελασγοί = *Πελαγ-σκοί, Fick, *Ortsnamen* p. 19), la Pelagonia. Che questi Pelasgi dalla Tessaglia fossero andati a stabilirsi a Creta, è cosa in sè stessa assai poco probabile, benchè non sia mancato in tempi antichi (Andron, *FHG* II 349) e moderni chi abbia voluto sostenerlo. Ma non v'ha alcuna prova di ciò, all'infuori del passo dell'Odissea del quale ci occupiamo. Invece, essendo Larisa capitale della Pelasgiotide in Tessaglia, è avvenuto che dovunque vi fosse una località detta Larisa nei paesi bagnati dal Mare Egeo, si volessero ravvisare i Pelasgi. Ora in Creta si trovava appunto una città di Larisa ed un Λαρισαῖον πεδίον nelle vicinanze di Hierapytna (Strab. IX 440, Steph. Byz. s. v.), e Larisa sarebbe stato anche il nome antico di Gortina (Steph. Byz. Γόρτυν), presso la quale città scorreva inoltre il fiume Ληθαῖος, che ricordava Lethos figlio di Pelasgo, eroe menzionato presso Omero (B 843 P 228); e ciò era più che sufficiente per trasportare i Pelasgi a Creta. Veramente non ci è nessun bisogno di incomodare i Pelasgi per così poco; perchè il nome Larisa può essere stato portato nell'isola dai coloni Argivi, ed un fiume Ληθαῖος si trova anche in Caria e nella Cirenaica (Strab. XIV 647). Che se poi realmente i Pelasgi fossero venuti dalla Tessaglia a stabilirsi a Creta, essi avrebbero fatto parte della corrente dell'immigrazione greca, dalla quale l'isola fu occupata a partire dal XIII secolo, e si sarebbero poi fusi cogli elementi dorici, che formavano la grande massa di quella corrente.

Dei Cidoni molto si è favoleggiato dagli antichi come dai moderni. Strabone (X 475) li considera come autoctoni;. il loro eponimo Kydon sarebbe stato figlio di Ermete o di Apollo da una figliuola di Minos (Paus. VIII 53, 4, Steph. Byz. Κυδωνία), secondo Diodoro Cidonia sarebbe stata fondata da Minos medesimo (V 78, 2). Altri invece narravano che Cidone ed il di lui fratello Gortys fossero immigrati da Tegea, ed avessero fondata nell'isola le città che portavano il loro nome (Paus. l. c.). Questi racconti contradittori dimostrano che non c'era una tradizione fissa. Qualche moderno, ai tempi della fenicomania, voleva vedere nei Cidoni niente meno che i Fenici stessi, ipotesi che aveva per unico fondamento il nome del fiume Iardanos (γ 292 ἧχι Κύδωνες ἔναιον Ἰαρδάνου ἀμφὶ ῥέεθρα) che si voleva derivare da quello del Giordano in Palestina. Ma un fiume Ἰάρδανος ricorre anche nell'Elide (H. 135) e nella Lidia (Steph. Byz. s. v.) un Ἰαρδάνου λειμών presso Samikon nella Trifilia (Strab. VIII, 377), e Iardanos si chiamava il padre di Omphale. Non v'ha quindi alcun motivo per ritenere quel nome di origine semitica, e quest'opinione, per altro, è ora generalmente abbandonata. Argomento più valido per sostenere la nazionalità non greca dei Cidoni sarebbero alcuni nomi di persone, dal suono barbaro, che ricorrono nelle iscrizioni di questa parte di Creta, a Hyrtakina e Polyrrhenia, come Τάσκος, Τασκαννάδας, Ὀρούας (*Dial.-Inschr.* III 5053, 5117-19 cf. p. 422); va notato tuttavia che il nome Taskos ricorre anche nella Laconia (*Dial.-Inschr.* 4437-4515), e che Polyrrhenia e Hyrtakina sono senza dubbio città di fondazione ellenica.

Quei nomi singolari pertanto potrebbero dimostrare tutto al più che ai coloni greci è preceduto uno strato di popolazione indigena, il che era chiaro *a priori*. Sarebbe molto improbabile l'ipotesi, che questa popolazione si fosse mantenuta indipendente più a lungo che altrove proprio nella parte dell'isola più vicina al continente greco, tanto più poi che in questa parte nomi locali di origine greca sono più frequenti che nel rimanente di Creta (v. più giù p. 249).

Ed appunto il nome di Cidonia ricorre ad Epidauro nell'Argolide come nome di una fratria (*Inscr. Argol.* 925, v. 58), 'Ἀθηνᾶ Κυδωνία era venerata a Phrixa presso Olimpia (Paus. VI 21, 6), il nome Κύδωνες poi è formato collo stesso suffisso come Λάκωνες. Tutto ciò ci induce a credere, che i Cidoni fossero gente di stirpe greca, venuti a stabilirsi in Creta, nè varrebbe l'obiezione, che la radice Κυδ non si può spiegare dal greco, perchè lo stesso è il caso con molte radici di nomi propri greci.

Restano gli Eteocretesi. Il nome stesso di « Cretesi genuini » dimostra, che i Greci li consideravano come popolazione indigena dell'isola, con altre parole, che essi vi abitavano già all'arrivo dei primi coloni greci. Nei tempi storici li troviamo ristretti all'estremità orientale, ove Praesos era la loro principale città (Staphylos presso Strab. X 475); ivi si sono trovate alcune iscrizioni in caratteri greci, ma in lingua non greca (Halbherr *Museo Ital. di Ant. class.* II 673, Conway *Annual Br. School Athens* VIII 125, X 115) che per conseguenza debbono appartenere agli Eteocretesi. Inoltre vi si sono scoperte iscrizioni in scrittura lineare, prealfabetica (classe A), simili a quelle scoperte a Cnosos, a Phaestos ed in altri luoghi della parte centrale dell'isola. Queste iscrizioni, è vero, non sono state ancora interpretate; ma l'identità dei segni rende probabile che esse appartengano tutte alla stessa lingua, con altre parole, che la lingua eteocretese venisse parlata un giorno in tutta la metà orientale di Creta, dal monte Ida al promontorio Salmonio. Nella metà occidentale iscrizioni di questo genere non si sono trovate, ma ciò non dimostra nulla, perchè finora non vi furono fatti scavi sistematici. Le iscrizioni in questione appartengono al periodo medio minoico, e al principio del tardo minoico; in seguito si è sviluppato da questo sistema di scrittura un altro (classe B), che ha molti segni in comune col primo, anzi talvolta ritornano gli stessi gruppi di segni, di guisa che si deve concludere che la lingua fosse sempre la stessa (Evans *Scripta Minoa* I 35). Iscrizioni appartenenti a questa seconda classe, per altro, si sono trovate finora soltanto nel secondo palazzo di Cnosos, in strati del secondo periodo tardo-minoico. Da tutto ciò diventa sommamente probabile che i signori dei palazzi di Cnosos e Phaestos fossero di nazionalità eteocretese. E che la civiltà, di cui furono centri questi palazzi, non fosse greca, è chiaro da molti indizi: il modo di costruire, la foggia del vestire, lo stile decorativo etc. La grande maggioranza dei competenti oramai ne è convinta.

La posizione etnografica degli Eteocretesi è tuttora completamente oscura. Si penserebbe a prima vista che potessero essere affini agli abitanti delle coste vicine della Caria e della Licia.

La religione cretese infatti mostra molte analogie con quella dell'Asia Minore. Ma la lingua delle iscrizioni eteocretesi in caratteri greci, le sole per ora decifrabili, a quanto sembra non è affine a quelle delle iscrizioni licie o carie. Mancano sopratutto, nelle iscrizioni cretesi, i numerosi segni complementari all'alfabeto greco, così caratteristici per l'alfabeto licio, e più ancora per quello cario, dalla quale cosa si deve inferire che all'eteocretese mancassero i suoni espressi da quei segni complementari. Forse per questa considerazione il Conway (l. c.) è stato indotto a pensare che l'eteocretese potesse essere una lingua indogermanica. Ma egli è riuscito a dimostrare, tutt'al più, la possibilità della cosa, senza portare però alcuna prova veramente convincente. Eppure ci vorrebbero tali prove, e forti, per farci accettare una teoria che porterebbe con sè conseguenze storiche della più alta importanza, la presenza cioè di una popolazione ariana a Creta fin dal 2000 almeno prima dell'era volgare, ed il carattere indogermanico della civiltà minoica.

Per altro, anche i caratteri somatici degli Eteocretesi pare che non siano favorevoli all'ipotesi di un origine indogermanica. Gli affreschi infatti, tanto quelli dei palazzi cretesi, quanto quelli egiziani, mostrano che i Cretesi (*Keftiu*) avessero capelli neri: l'unica eccezione, che ho notato nel museo di Candia, è il così detto *cup-bearer* (coppiere, οἰνοχόος) che ha capelli castagni, i quali forse in origine, quando il quadro era ancora fresco, erano biondi. Inoltre gli Eteocretesi erano di statura piuttosto bassa (Duckworth *Annual* IX 353, Mosso *Escursioni nel Mediterraneo* p. 275). S'aggiunga che nè il vestito, leggerissimo, nè il modo di costruire le case senza alcun riguardo al riscaldamento s'addicono ad un popolo venuto di recente dal settentrione. Perciò lo Evans (*Journ. Hell. Stud.* XVII 362 segg.) ed il Mackenzie (*Annual* XII 212 segg.) hanno emesso l'ipotesi, che gli Eteocretesi siano venuti dal lato opposto, dalla Cirenaica. Ma questo, nello stato presente delle nostre conoscenze, vuol dire spiegare un'incognita con un'altra; e vi si oppone il fatto, che i Libi della Cirenaica erano biondi, come attesta Callimaco (*Inno ad Apollo* 86), che essendo nato in quella regione doveva saperlo. Di guisa che non resterebbe altro che mettere in relazione gli Eteocretesi coi Lelegi, popolo che nei tempi preistorici avrebbe abitato la costa occidentale dell'Asia Minore, le Cicladi, e parte della penisola greca, ma che nei tempi storici era completamente scomparso, meno che nella Caria, ove si dice che formasse, ancora nel III secolo prima dell'era volgare, la popolazione rustica, in qualità di servi ascritti alla gleba (Filippo da Syangela *FHG.* IV 475, e Plut. *Quaest. gr.* 46 p. 302). Ma è chiaro, che di una tale parentela non si potrebbe dare nessuna prova, visto il carattere leggendario o semileggendario delle nostre notizie intorno ai Lelegi. Sarà prudente sospendere il nostro giudizio, finchè non ci vengano in aiuto nuove scoperte epigrafiche, che probabilmente non mancheranno.

Recentemente, insieme a frammenti di vasi della fine del periodo medio minoico, in un ambiente annesso al palazzo primitivo di Phaestos, fu trovato un documento finora unico nel suo genere, un disco cioè di argilla, contenente, dai due lati, iscrizioni gerogli-

fiche in una scrittura affatto diversa da qualunque altra scrittura geroglifica scoperta a Creta, e anche fuori (Pernier *Ausonia* III 253 segg.). Insieme al disco si trovò una tavoletta con segni nella solita scrittura lineare classe A. Fra i segni geroglifici del disco poi è particolarmente caratteristica una testa d'uomo, coperta di un elmetto ornato di piume, che non ricorre in nessun altro monumento cretese, ma è affatto simile a quelli raffigurati nei monumenti egiziani rappresentanti i Pursta e Zakkari che invasero la valle del Nilo ai tempi di Ramsete III. È noto poi, che i Lici, ancora ai tempi d'Erodoto (VII 92) εἶχον περὶ τῇσι κεφαλῇσι πίλους πτεροῖσι περιεστεφανωμένους. Sembra, da tutto questo, che abbia ragione lo Evans sostenendo che il disco non sia di origine cretese, ma che appartenga invece alla parte sud-ovest dell'Asia Minore (*Scripta Minoa* I 22 segg., 273 segg.). E con ciò cadrebbe l'ipotesi di Ed. Meyer che vorrebbe vedere nel disco una prova della provenienza dei Filistei da Creta (*SB. Berl. Akad.* 1909 p. 1022 segg.).

E, per finire, diciamo una parola dei Fenici. È vero che la cosa ora potrebbe parere superflua, visto che i monumenti dell'età minoica scoperti a Creta non hanno dato proprio nulla che si potesse considerare come fenicio, mentre invece, sulle coste della Siria, si vanno scoprendo monumenti dell'industria minoica. Ed anche nelle fonti letterarie non c'è il minimo accenno ad una colonizzazione fenicia in Creta. Φοῖνιξ che presso Stefano di Bizanzio è detto padre dell'eponimo della città di Itanos, non ha nulla che fare coi Fenici, ma è il dio greco, ricordato nel trattato fra Cnosos e Dreros (Dittenb. *Syll.*[2] 463, *Dial.-Inschr.* 4952 v. 30). O c'è qualcuno che voglia sostenere che i Cretesi abbiano prestato giuramento sul nome dell'eroe eponimo dei Fenici? Ed anche il rapsodo, che compose i versi riportati in principio di questo capitolo, non sapeva nulla della presenza di Fenici a Creta. I Fenici hanno incominciato a trafficare nel mare Egeo verso il IX secolo, ma è chiaro che in quel tempo non vi potevano più fondare colonie. E rimando, su tutto ciò, ad un mio lavoro pubblicato molto prima della scoperta della civiltà minoica a Creta, in un tempo, in cui perfino storici accreditati parlavano ancora di colonie fenicie sul mare Egeo (*Die Phoeniker am aegaeischen Meer*, *Rh. Mus.* 49, 1894, p. 111). Quello che dissi allora è stato confermato da qualunque scavo di antichità preistoriche, eseguito da quel tempo sia nella regione Egea che in Sicilia.

II. — LO STATO MINOICO.

Nel piano inferiore di tutti i palazzi cretesi si trovano vasti magazzini, pieni di anfore di dimensioni colossali, che servivano a conservare l'olio, il vino, ed altre derrate agricole. In quello di Cnosos poi esiste perfino un torchio, che dimostra che l'olio si estraeva nel palazzo medesimo. Si vede da ciò la importanza fondamentale che l'agricoltura aveva nell'economia dell'isola. Accanto ad essa fioriva l'industria: la metallurgia, la ceramica, e dobbiamo supporre anche l'arte tessile, benchè dei suoi prodotti nulla sia conservato a noi

I prodotti industriali furono esportati nel continente greco, a Cipro, in Siria ed in Egitto, ed è probabile, che i vasi fittili cretesi di cui si trovano rottami così numerosi nella valle del Nilo, non vi fossero portati vuoti, ma pieni di olio o di vino.

In cambio, si importava rame da Cipro, oro ed avorio dall'Egitto. Prodotti industriali invece non si importavano, o soltanto in misura molto limitata; sono rari infatti gli oggetti di provenienza egiziana trovati nei palazzi e nelle tombe di Creta.

Del rimanente non dobbiamo formarci una opinione esagerata dell'importanza di questo commercio; si tratta, in massima parte, di oggetti di lusso, e quindi di quantità di merci molto limitate. Tanto vero, che le città cretesi, ed appunto le principali, stanno quasi tutte a qualche distanza dal mare; indizio che esse non debbano il loro sviluppo al commercio marittimo, ma all'industria ed al commercio interno.

Le floride condizioni economiche ebbero per conseguenza, che l'isola ben presto raggiungesse una densità di popolazione abbastanza rilevante. La fertile pianura a mezzoggiorno della parte centrale dell'isola, già fin dall'età protominoica, era coperta da numerosi villaggi, posti a breve distanza l'uno dall'altro come è stato dimostrato, sopra tutto, dagli scavi del Xanthudides a Kumasa ed in altre località di quelle vicinanze. Nel periodo medio minoico poi cominciarono a svilupparsi, nell'isola, città importanti, come Phaestos nella Mesarà, e Cnosos presso la costa settentrionale, detta μεγάλη πόλις da Omero (τ 178) e che fu già tale nei tempi minoici, in un'età cioè, in cui sul continente greco, e in tutto il resto d'Europa, non esistevano che rocche fortificate e villaggi.

A quanto sembra, l'isola in questo tempo si trovava, almeno nel complesso, in condizioni pacifiche. I principi del continente greco credevano necessario circondare i loro palazzi di mura potenti, le città cretesi del periodo minoico invece erano aperte, senza alcuna opera di difesa. Si è voluto arguire da ciò che Creta abbia formato allora uno stato unitario, il regno di Minos del quale parla la leggenda. Ma la leggenda non prova nulla, e i risultati degli scavi ci portano a conclusioni ben diverse. I palazzi di Cnosos e di Phaestos infatti sono costruiti con uguale magnificenza, e appartengono al medesimo tempo; e quando, verso la fine del periodo medio minoico o il principio del periodo seguente furono distrutti da incendi, l'uno e l'altro furono riedificati con magnificenza maggiore di prima. Ciò non si spiegherebbe se i due palazzi non avessero servito di residenza a due famiglie reali; la parte centrale dell'isola, per conseguenza, doveva esser divisa almeno in due stati, i quali, a giudicare appunto dallo splendore di questi palazzi, dovevano essere abbastanza estesi. Gortina, che nei tempi ellenici diventò la prima città della Mesarà, non esisteva ancora o tutt'al più come borgata insignificante; è probabile quindi che tutta questa pianura fosse dominata da Phaestos. Nel medesimo modo il dominio di Cnosos si sarà esteso, dall'altro lato dell'isola, per tutto il tratto che dall'Ida si stende fino ai monti di Lassithi; l'altipiano centrale sul quale son poste Prinià e Haghia Varvara, formava il confine fra i due stati. E vista la forma lunga e stretta dell'isola, oltre a questi due, altri stati debbono essere

esistiti nelle parti occidentali ed orientali. È probabile tuttavia, che il frazionamento politico allora fosse molto minore di quello che fu più tardi nel periodo greco. E ciò spiegherebbe perchè si sentisse meno il bisogno di fortificazioni. Per altro, anche nel periodo greco, in un'età cioè di guerre quasi continue, Gortina, nonostante l'epiteto di τειχιόεσσα che le dà il catalogo omerico, è rimasta sempre città aperta (Strab. X 478).

Il palazzo di Cnosos occupa una superficie di circa 2 ettari, quello di Phaestos di 12-13000 metri quadrati; l'uno e l'altro si elevavano all'altezza di almeno due piani. È chiaro che palazzi di tale grandezza presuppongono l'esistenza di un governo monarchico non solo, ma di una monarchia forte e potente. C'era posto per centinaia di persone, e gli affreschi scoperti a Cnosos permettono anche a noi di farci un'idea della vita brillante che si svolgeva in quei palazzi; vediamo le dame dell'harem reale in gran numero, forse una cinquantina, riunite dinanzi alla facciata della reggia, oppure insieme ai cortigiani, a passeggio sotto gli alberi del giardino.

Accanto ai re c'era una numerosa aristocrazia. Essa in parte aveva i suoi palazzi nelle città; tali sono, a Cnosos, la « casa dei feticci » e la così detta « villa reale ». Ma una gran parte viveva in campagna, sulle proprie terre. Ad un'oretta di cammino da Phaestos, presso la chiesa rustica dedicata alla S. Trinità (Haghia Triada), furono scavati dall'Halbherr gli avanzi di un edifizio, della fine del periodo medio minoico, che imita in piccolo la costruzione dei grandi palazzi. Altre case sorgevano all'intorno, di maniera che il palazzetto formava il centro di un villaggio. Nella stessa guisa la cittadina scavata a Gurnià da Miss Boyd (ora Mrs. Hawes) è sormontata da un piccolo palazzo, che occupa la sommità della collina sulla quale sorge quella borgata. Un palazzo simile fu scoperto, nella scorsa estate, dal l'Hatzidakis a Tylissos. Quest'ultima città all'età greca era autonoma, e potrebb'esserlo stata quindi anche all'età minoica, benchè, per le ragioni esposte di sopra, ciò sia poco probabile; ma Gurnià ben difficilmente potrà essere stata centro di uno stato indipendente, e quanto ad Haghia Triada, ciò è escluso assolutamente dalla sua vicinanza a Phaestos. Abbiamo da fare, per tanto, colla residenza di un nobile, vassallo del re di quella città. Per altro la tomba a cupola (θόλος), dell'età protominoica, scoperta a pochi minuti di distanza dal palazzo di Haghia Triada dimostra, che il sito fu sede di una famiglia principesca già da quel tempo rimoto; e altre tombe simili, dello stesso tempo protominoico, scoperte qualche ora ad oriente di Phaestos, a Kumasa ed in quelle vicinanze, dimostrano che la Mesarà era piena di questi signorotti, che, forse indipendenti in principio, dovettero poi piegarsi al dominio dei re di Phaestos. Sembra pertanto che gli stati cretesi dell'età media e tarda minoica abbiano avuto la forma di una specie di monarchia feudale.

Tanto i re, quanto i loro vassalli dovevano possedere vaste proprietà fondiarie; lo dimostrano i magazzini che non mancano in nessuno dei palazzi cretesi. E ciò fa sorgere spontaneamente l'idea, che la condizione della popolazione rustica, di *servi glebae adscripti*, quale la troviamo in Creta nell'età greca, non sia un effetto della conquista, ma risalga già all'età

minoica. È ciò spiegherebbe come i Greci si potessero impadronire dell'isola, nonostante la sua civiltà superiore, e la sua popolazione densissima. È un caso analogo alla conquista dell'impero Romano d'occidente da parte dei popoli germanici. La grande massa degli abitanti cambiava soltanto di padrone e non veniva a perder nulla.

Quanto alle relazioni di Creta coll'estero all'età minoica, va notato il fatto che non si è trovato finora, nell'isola, il benchè minimo indizio di un dominio, o anche soltanto di una supremazia egiziana. Si è voluto inferire l'esistenza di un legame di questo genere dagli affreschi egiziani del tempo della XVIII dinastia, in cui si vedono i Keftiu, ossia i Cretesi dell'età minoica, nel loro costume caratteristico nazionale, offrire al faraone oggetti preziosi, prodotti della loro industria. Ma nulla ci autorizza a vedere, in queste offerte, un tributo vero e proprio. È noto infatti il costume che avevano i negozianti stranieri di offrir doni ai re negli stati dei quali volevano esercitare il loro commercio; così presso Omero mercanti fenici offrono a Toante re di Lemno un cratere d'argento (Ψ 745). Da quest'uso, nel corso del tempo si sono sviluppati i diritti doganali. E credo che i doni offerti dai Keftiu al faraone sieno da interpretarsi in questo modo.

Altri hanno voluto sostenere l'esistenza di un dominio cretese sul Peloponneso, o almeno su parti di essso, e perfino della Grecia centrale. Ma se le rocche di Tirinto e di Micene fossero state residenze di principi cretesi, è evidente che questi principi avrebbero costruiti i loro palazzi all'immagine di quelli della madre patria, magari più piccoli e meno splendidi, ma sullo stesso disegno. All'incontro i palazzi del continente son costruiti in modo del tutto diverso; manca la corte centrale, manca l'unione organica fra i vari ambienti, maneano le numerose finestre; ed invece la parte principale di questi palazzi è formata da un megaron di forma bislunga, col focolare nel centro, illuminato soltanto dalla porta e da una apertura nel tetto, per la quale usciva il fumo, Sono, in una parola, i μέγαρα σκιόεντα delle epopee omeriche. Lo stesso modo di costruire il megaron si ineontra già nella città più antiea che sorgeva sul sito di Troia, e nei villaggi dell'età neolitica in Tessaglia, laddove in Creta ricorre per la prima volta nel così detto « periodo di rioccupazione » verso la fine dell'età minoiea, nè alcuno dubita che vi sia stato allora importato dal continente. Resta pertanto escluso che i palazzi del Peloponneso siano opera di architetti cretesi, e costruiti per principi di gente minoica. La stessa cosa, per altro, si può inferire dall'epopea. Questa, così come è tramandata a noi, non è più antica dell'VIII, in parte anzi del VII secolo; ma si basa sopra canti più antichi, dai quali essa ha conservato numerose formole ed epiteti stabili. Ciò ha avuto per conseguenza che nell'epopea si rispecchino in parte la vita e gli usi dell'età in cui queste formole ebbero origine, cioè dell'età micenea; gli eroi infatti portano in parte l'armatura propria a quella età, e le loro armi di offesa sono quasi sempre di bronzo. Le origini dell'epopea greca risalgono, per conseguenza, almeno fino all'età tarda minoica, che è appunto quella in cui fioriva Micene, la quale, per questo, viene assegnata dai poeti come residenza ad Agamennone, ed è chiaro da ciò che i principi, alla corte dei quali i

poeti cantavano, erano principi greci. Sarebbe facile svolgere con maggiore ampiezza quest'argomento, ma la cosa mi sembra così evidente, che ogni parola di più sarebbe superflua.

Si comprende poi facilmente che i principi greci del continente cercassero di circondarsi, per quanto potevano, di prodotti dell'arte minoica tanto superiore a quella dei Greci di questo tempo, e che facessero anche venire artisti da Creta, o li portassero di là come prigionieri di guerra, per ornare di affreschi le pareti delle loro magioni. È lo stesso, che fecero più tardi i re persiani, rispetto all'arte babilonese, e i Romani, quando vennero a contatto colla civiltà ellenica. Ed è degno di nota un altro fatto: che cioè lo splendore di Micene ha durato ancora per qualche tempo, quando quello di Creta già era cominciato ad oscurarsi. Avrebbe dovuto avvenire l'opposto, ove la civiltà micenea, al pari di quella minoica, fosse stata abbattuta dalla conquista ellenica.

A questo modo di vedere le cose sembra opporsi una leggenda, che da molti è considerata ancora come se fosse vera e propria tradizione storica, la leggenda cioè della talattocrazia di Minos. I moderni, a questa talattocrazia di Minos sogliono sostituire quella cretese, ritenendo Minos un « rappresentante mitico » della sua isola. Ma questa teoria dei rappresentanti mitici che ha generato tanta confusione nella preistoria greca, e aggiungiamo anche italiana, non è che un parto della fantasia di gente che ignora che cosa sia il mito. Il mito si forma intorno a singoli eroi, che non rappresentano che sè medesimi; i soli « rappresentanti mitici » che esistono, sono gli eroi eponimi, i quali però non sono creazioni del mito popolare, ma della poesia genealogica, dalla quale si è sviluppata poi la storiografia. Ora, che Minos non sia un eroe eponimo è chiaro; Minoa significa « città di Minos », ed è quindi derivato dal nome dell'eroe, non viceversa. Pertanto la figura di Minos appartiene al mito vero e popolare. E che egli in origine sia un dio, è ugualmente chiaro; basta ricordare che è figlio di Europe, sposo di Pasiphae, padre di Ariadne e Phaedra, tutte ipostasi della dea lunare. Ed il mito del Minotauro dimostra che questo dio era immaginato in forma di toro; non diverso da quel toro, sotto le sembianze del quale Zeus aveva portato Europe dalla terra della luce (Φοινίκη) a Creta.

Ed il regno di un dio non è di questo mondo. Quando poi Minos, al pari di tante figure divine, venne degradato ad eroe, che sarebbe vissuto in questa terra, e precisamente a Creta, ove era il centro del suo culto, bisognava fissare il suo regno sulla carta geografica: ed il mezzo per fare ciò offrivano le città denominate in suo onore Μινῴα. Ve ne era una nell'isola di Amorgo, un'altra a Sifno, una terza presso Nisea nella Megaride; e sono precisamente le Cicladi e Megara che ci vengono indicate come soggette allo scettro di Minos. Vi si aggiunse Atene, a causa del mito di Teseo. Ora, chi possiede Creta e le Cicladi, è padrone della parte meridionale del mar Egeo, ed ecco l'origine della talattocrazia di Minos, che, come si vede, è puramente mitologica, e non ha maggiore fondamento storico del grande regno di Agamennone, il quale, da re dei morti che era stato in origine, ἄναξ ἐνέρων, è diven-

tato poi re dei vivi, ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων. Ma chi è padrone del mare, ha il dovere di tenere in freno la pirateria, tanto più poi, se egli è legislatore, come lo era Minos. Così almeno si ragionava nel v secolo (Thuc. I 4), e si ascriveva quindi a Minos anche questo merito.

Per parte mia ritengo, che i Cretesi, pur troppo, avranno esercitato la pirateria in tempi preistorici come più tardi nei tempi storici, finchè non furono domati dai Romani, e ne vedo una prova nei ritrovamenti fatti dal Seager sull'isoletta di Psyra nel golfo di Mirabelo. Vi si scavarono numerosi oggetti d'oro, vasi dipinti, e specialmente splendidi vasi di pietra, appartenenti al periodo dalla fine dell'età protominoica (*Early Minoan III*) al principio della tarda minoica (*Late Minoan I*). Gli abitanti dunque dovevano godere di grande agiatezza. Eppure l'isola è sterilissima, nè a causa della sua posizione poteva mai essere un centro commerciale. Ma era fatta per essere un nido di pirati; nè io dubito che questa fosse la fonte della ricchezza dell'isola. E lo stesso valga della vicina Mochlos, che anch'essa ha data una quantità di oggetti d'oro, appartenenti al periodo protominoico.

III. — La conquista greca.

La colonizzazione greca di Creta non può essere posteriore al 1000 prima dell'êra volgare. È chiaro infatti che Creta dovesse essere occupata, almeno in parte, dai Greci prima che essi si spingessero fino alla lontana Cipro. Ma Cipro dovè essere colonizzata prima che la scrittura alfabetica si fosse diffusa in Grecia; altrimenti i coloni greci dell'isola non avrebbero adottata quella scrittura sillabica, così poco adatta a rendere i suoni greci, che troviamo in uso a Cipro fino al tempo di Alessandro Magno e dei suoi primi successori. E la scrittura alfabetica in Grecia fu adottata non più tardi del secolo ix; perchè le colonie fondate durante la seconda metà del secolo viii, in Sicilia e nell'Italia meridionale, usavano alfabeti fra loro diversi, ciascuna quello della propria metropoli, il che dimostra, che già allora l'alfabeto greco primitivo si era differenziato in varie forme. E perchè ciò potesse avvenire è condizione necessaria che l'alfabeto stesso fosse già in uso, in Grecia, da un tempo non troppo breve.

Altre considerazioni conducono, ad un dipresso, al medesimo risultato. Già l'Iliade ricorda, fra i seguaci di Agamennone, gli eroi cretesi Idomeneo e Merione e considerava quindi Creta come paese greco fin dai tempi della guerra di Troia. Ora è vero che anche i canti più arcaici dell'Iliade (e Idomeneo è menzionato già nel primo canto, A 145) non risalgono, probabilmente, oltre il secolo viii; ma i miti che si rispecchiano in quei canti sono più antichi, e si sono formati, quindi, al più tardi, nel secolo ix. E alla stessa conclusione ci porta l'alfabeto cretese, il più arcaico fra tutti gli alfabeti greci, essenzialmente diverso da quello in uso nelle regioni della Grecia, dalle quali Creta è stata colonizzata. Per conseguenza la colonizzazione di Creta deve risalire ad un tempo, in cui non era ancora avvenuto il differenziamento dei vari alfabeti greci, cioè almeno al secolo ix. Ben inteso che

tutti questi dati non sono che *termini post quos*, che possono essere posteriori, e di molto, al tempo in cui la colonizzazione è realmente avvenuta.

È chiaro, a prima vista, che nessuna tradizione storica, degna di fede, può essersi conservata di un tempo così remoto. Tanto vero, che non abbiamo una tale tradizione neppure sulla fondazione delle più antiche colonie in Sicilia e nell'Italia meridionale, che pure è avvenuta in tempi molto più recenti. Per conseguenza, tutto ciò che gli autori antichi raccontano intorno alla fondazione di città cretesi, è priva di qualunque valore storico; si tratta di combinazioni in base ad omonimie locali, alla comunanza di culti, di istituzioni e cose simili. Tali combinazioni possono anche cogliere nel segno, ma ciò è un mero caso, tanto vero che esse spesso si contradicono, e queste contradizioni sarebbero molto più frequenti, se la nostra tradizione fosse meno povera.

Così Gortina da alcuni era considerata colonia di Gortina in Arcadia (Plat. *Leggi* III 708 a) a causa dell'omonimia; secondo altri sarebbe stata fondata da un eroe eponimo, Gortys di Tegea, figlio di Tegeates e fratello di Kydon (Paus. VIII 53, 4), oppure da Achei venuti da Amyklae nella Laconia (Con. *Narr.* 36. 47). Quest'ultima versione ebbe origine dal fatto, che Apollo Amicleo occupava un posto cospicuo nel culto della città (*Leggi di Gortina* III 8), e che, nelle vicinanze, esisteva una città di nome Amicle (*Gr. Dial. Inschr.* 5025). Phaestos si credeva fondata da un eroe omonimo, figlio o nipote di Eracle, che sarebbe venuto da Sicione, perchè figurava nelle leggende di questa città (Steph. Byz. Φαιστός; Paus. II 6, 7; 10, 10); secondo altri invece Phaestos sarebbe fondata da Minos (Strab. X 429; Diod. V 78). Lappa si credeva fondata da Agamennone (Steph. Byz. Λάμπη), evidentemente perchè questo eroe vi aveva un culto. Lo stesso Agamennone avrebbe fondato in Creta anche Micene, Tegea e Pergamo, *duas a patriae nomine, unam a victoriae memoria*, come dice Velleio, che ci ha conservato questa notizia (I 1, 2); secondo altri invece Tegea di Creta, il sito della quale, al pari di quella di Micene cretese ci è sconosciuto, sarebbe fondata da Taltibio (Steph. Byz. Τεγέα), il noto araldo (κῆρυξ) del re di Micene. Lyttos era considerata colonia spartana, a causa della rassomiglianza delle sue istituzioni a quelle laconiche (Ephor. presso Strab. X 481; Aristot. *Polit.* II 1271 b); secondo altri sarebbe fondata da Lyktos figlio di Licaone (Steph. Byz. Λύκτος). I moderni sono andati avanti per questa via, ed in base a semplici omonimie, non sorrette da altre prove, hanno derivati i coloni greci di Creta chi dalla Laconia, chi dall'Arcadia, chi dalla Tessaglia, e chi più ne ha più ne metta. È chiaro che con un metodo simile — se si vuol chiamare metodo un modo di procedere così contrario ai primi principî del metodo storico — qualunque cosa può essere dimostrata.

Ma lasciamo queste fantasie e passiamo sopra un terreno più solido. Com'è noto nei tempi storici la popolazione greca di Creta parlava un dialetto dorico, strettamente affine a quelli che si parlavano sulle coste vicine del Peloponneso. Inoltre troviamo le tribù doriche: i Dimani a Gortyn e Hierapytna, gli Illei a Lato e Kydonia, i Panfili a Cnosos

e Hierapytna (le testimonianze presso Busolt *Gr. Gesch.* I² 347); non v'ha dunque alcun dubbio che i Cretesi, o almeno gran parte di essi, fossero della stessa stirpe degli abitanti dell'Argolide. Capo di questi Argivi, che vennero a stabilirsi in Creta, secondo la leggenda sarebbe stato Altemene, figlio di Keisos e quindi nipote del padre di quest'ultimo, Temenos (Strab. X 479, 481; XIV 653; Con. *Narr.* 47). Si può dubitare tuttavia se questa genealogia sia molto antica, perchè secondo un'altra leggenda Altemene sarebbe stato figlio di Catreo e nipote di Minos; da Creta egli sarebbe emigrato a Rodi, ove più tardi ebbe un culto eroico (Diod. V, 59, [Apollod.] *Bibl.* III 2, 1); ivi, a Lindos, esisteva una phyle detta dal suo nome 'Αλθαιμενίς (*Inscr. Ins.* I 695).

Qui però sorge la questione, se la gente di stirpe dorica fosse lo strato più antico di popolazione greca nell'isola. Chi ritiene colla leggenda, che i Dori si sieno stabiliti nel Peloponneso soltanto qualche generazione dopo la guerra troiana, è forzato ad ammettere che già prima di questa guerra Creta sia stata occupata da altri Greci, visto che nell'esercito di Agamennone vi erano anche eroi cretesi. Se non che è chiaro, che la cronologia sia della guerra Troiana che della migrazione dorica è puramente convenzionale, creata da coloro che nel VI e V secolo ridussero le leggende in un sistema; la saga vera e genuina infatti non ha cronologia. E questa cronologia convenzionale dipende dall'epopea, secondo la quale l'Argolide e la Laconia al tempo della guerra troiana erano abitate non da Dori, ma da Achei; i Dori quindi dovevano essere immigrati dopo quel tempo. Si comprende che ragionassero in questo modo Ecateo e i suoi contemporanei e seguaci, quando la scienza storica era nella sua infanzia; ma che vi sia al tempo nostro chi accetti ingenuamente tale sistema è cosa meno facile a comprendersi. Colla stessa argomentazione infatti si potrebbe sostenere che i Greci fossero immigrati nel paese al quale hanno dato il nome soltanto dopo la guerra troiana, poichè l'epopea com'è noto non conosce il nome di Ἕλληνες. Può darsi quindi benissimo che gli Achei dell'epopea fossero il medesimo popolo, che, col nome di Dori, troviamo nell'Argolide e nella Laconia nei tempi storici; la cosa è anzi molto probabile, ove poniamo mente al fatto, che gli Achei dei tempi storici, tanto nel Peloponneso, quanto nell' Acaia Ftiotide, quanto nell' Italia meridionale parlavano un dialetto dorico. Rimando il lettore a quel che ho scritto sulla questione nella *Historische Zeitschrift* 43 p. 207 segg.

Si potrebbe però far valere un altro argomento, più scientifico, per sostenere l'esistenza a Creta, di uno strato di popolazione greca predorica. Nell'isola di Cipro infatti si parlava un dialetto strettamente affine, quasi identico anzi a quello parlato nell'Arcadia; e come è certo che la colonizzazione di quest'isola non può essere partita da una regione qual'è l'Arcadia, lontana dal mare, ne segue che al tempo di tale colonizzazione una popolazione parlante il dialetto arcade doveva abitare sulle coste del Peloponneso. Si potrebbe inferire da ciò che questa stessa popolazione, prima di spingersi fino a Cipro, avesse occupate anzi tutto le isole più vicine alla Grecia, cioè Creta e Rodi, dalle quali sarebbe stata poi scac-

ciata dai Dori. Si potrebbero addurre, in appoggio a questa ipotesi le omonimie di città cretesi con città arcadi (Gortyn, Tegea, 'Αρκάδες); si è voluto perfino scorgere, nel dialetto cretese, forme derivate dal dialetto dell'Arcadia (Hoffmann, *De mixtis linguae graecae dialectis*, Göttingen 1888, p. 59).

Soltanto non si dovrebbe applicare a questo primo strato di popolazione greca in Creta il nome di Achei, come pur troppo da taluni si è fatto, perchè gli Arcadi nell'antichità non furono mai compresi fra gli Achei, e parlavano un dialetto completamente diverso. Tali denominazioni arbitrarie, fatte per conciliare i risultati della dialettologia colle combinazioni fatte dai logografi del secolo v avanti l'era nostra in base alle leggende, non possono che produrre confusione. Lo studio dei dialetti deve procedere per la sua propria strada, senza lasciarsi deviare da idee preconcette.

Gravi difficoltà tuttavia si oppongono a questa ipotesi. Se una popolazione di stirpe arcade avesse un giorno occupato le isole nella parte meridionale del Mar Egeo, non si comprenderebbe come essa avesse potuto sparire completamente, quando perfino la popolazione preellenica si è mantenuta, fino al IV secolo, sulla punta orientale di Creta. La cosa sarebbe così singolare, che soltanto le prove più stringenti ci potrebbero indurre ad ammetterla. Certo, chi si attiene alla cronologia tradizionale della immigrazione dei Dori nel Peloponneso (ca. 1100-1050 a. Cr.) non ha altra via d'uscita. Ma questa cronologia è ottenuta per mezzo di un calcolo di generazioni istituito in base ad alberi genealogici in gran parte leggendari, e non ha, quindi, in sè stessa nessun valore storico. Riconosciuto futile questo argomento, si è tentato portarne un altro, dicendo che la decadenza della civiltà Micenea fosse effetto della invasione di tribù greche ancora semibarbare nel Peloponneso, cioè appunto dei Dori. Ma non si è riflettuto, che la civiltà Micenea è scomparsa anche in regioni, ove i Dori non sono mai penetrati, come l'Attica e la Beozia. Adesso poi che si è riconosciuto che centro della così detta civiltà Micenea fu non l'Argolide, ma Creta, tutta quest'argomentazione ha perduto perfino il fondamento. Non v'è dunque nessun motivo per ritenere che i Dori sieno immigrati nel Peloponneso piuttosto verso il 1000, che verso il 2000 prima dell'era volgare, e nulla impedisce di credere di razza dorica, ossia, ciò che vuol dire, in questo caso, lo stesso, achea i principi che risiedevano sulle rocche di Micene e di Tirinto; e con ciò ci troveremmo in pieno accordo con quanto è attestato dall'epopea.

Emancipati in questo modo dall'antico pregiudizio della migrazione dorica avvenuta verso il 1000, possiamo dare una spiegazione facilissima della colonizzazione greca delle isole da Creta a Cipro. Creta, Rodi e le isole vicine furono colonizzate dall'Argolide in un tempo, in cui la Laconia era ancora abitata da una popolazione di razza arcade; poi anche questa popolazione cominciò a prender parte al movimento colonizzatore, ma trovando già occupate Creta e Rodi, si vide costretta ad andar più in là e si spinse fino a Cipro. Non è escluso, naturalmente, che anche quei della Laconia facessero qualche tentativo per mettere piede nella vicina Creta; ma di fronte alla popolazione dorica già stabilita nell'isola,

tali tentativi dovettero rimanere senza successo, e ad ogni modo i coloni venuti dalla Laconia si videro assorbiti dall'elemento dorico.

Comunque ciò sia, per la questione che ci interessa in questo momento, è indifferente quale delle due ipotesi si voglia seguire, se si vogliano ammettere cioè due colonizzazioni greche successive, oppure una sola colonizzazione, partita dall'Argolide con un'infiltrazione di elementi predorici dalla Laconia. Imperocchè si tratta della conquista greca e non già delle vicende di Creta dopo la colonizzazione ellenica.

Ed ora è tempo di tornare alla questione dalla quale abbiamo preso le mosse, e di vedere, in quale tempo sia avvenuta la conquista greca di Creta. Abbiamo già stabilito un *terminus ante quem;* vediamo se non sia possibile venire ad un risultato preciso. Mancando qualunque tradizione diretta, dovremo prendere per guida esclusivamente considerazioni archeologiche.

Il palazzo reale di Cnosos fu distrutto da un incendio verso la fine del periodo medio minoico. Una catastrofe simile toccò al palazzo di Phaestos non molto dopo, verso il principio del periodo tardo minoico (*Late Minoan I*). I due palazzi furono ricostruiti, a quanto pare senza indugio, con maggior splendore, conservandosi l'antico orientamento, e facendosi uso, per quanto era possibile, delle costruzioni antiche. Sembra pertanto, che questa prima distruzione dei palazzi sia da ascriversi a cause fortuite. L'uso molto esteso del legname in queste costruzioni, infatti, doveva rendere assai facile lo svilupparsi di incendi, che a causa della mancanza di acqua in quei siti elevati difficilmente potevano essere domati. Ma anche ove si volesse ascrivere questa prima distruzione dei palazzi a guerre, o a rivolgimenti interni, il fatto della riedificazione mostrerebbe sempre che non si potrebbe trattare che di un fatto di importanza passeggera, tale da non modificare sostanzialmente le condizioni dell'isola.

Ma la seconda distruzione degli stessi palazzi, avvenuta verso la fine del secondo periodo tardo-minoico, o al principio del terzo ebbe conseguenze ben più gravi. I palazzi non furono riedificati, se non in piccola parte, e alla catastrofe tenne dietro una decadenza generale della civiltà. E ciò che importa ancora di più è il fatto, che le nuove costruzioni, tanto a Cnosos che a Haghia Triada, sono eseguite secondo un sistema architettonico essenzialmente diverso; è scomparsa l'antica disposizione degli ambienti, e troviamo invece il Megaron come nei palazzi del continente greco, a Tirinto ed a Micene. Si aggiunga che, se a Cnosos in queste costruzioni di « rioccupazione » si è conservata la orientazione del palazzo minoico, ad Haghia Triada invece non si è avuto alcun riguardo alle costruzioni preesistenti. Sembra evidente, da tutto ciò, che le nuove costruzioni debbano essere opera di gente venuta dal continente ellenico; ed abbiamo quindi ogni ragione per ritenere, che i distruttori dei palazzi fossero Greci.

La catastrofe del secondo palazzo di Cnosos è avvenuta verso la fine del secondo periodo dell'età tarda minoica (*Late Minoan II*), cioè secondo la cronologia data dall'Evans nell'ul-

timo suo lavoro (*Scripta Minoa* I p. 52), « non più tardi della prima metà del secolo XIV ». Questa data si fonda sul fatto, che nel palazzo di Amenophis IV a Tell-el-Amarna furono trovati a centinaia frammenti di vasi del così detto *palace-style*, che mostrano questo stile già in decadenza, di fronte ai vasi dello stesso stile trovati nel palazzo di Cnosos, ed appartenenti all'ultimo periodo di questo palazzo. Esso, per conseguenza, dovrebb'essere stato distrutto prima della fine del regno di Amenophis, e siccome questi è salito sul trono verso il 1380, la distruzione dovrebb'essere avvenuta prima del 1350 in circa. Non so fino a quale punto quest'argomentazione sia concludente, perchè una cronologia basata esclusivamente su criteri stilistici ha sempre una certa elasticità, tanto più poi, che nulla ci autorizza a ritenere i vasi di Tell-el-Amarna importati proprio da Cnosos. Si potrebbe adunque discendere forse fino alla fine del secolo XIV; ma di ciò poco importa, trattandosi di un'età per la quale determinazioni cronologiche esatte sono tuttora impossibili, e forse lo saranno per sempre. La distruzione del secondo palazzo di Phaestos sembra avvenuta qualche tempo dopo quella del palazzo di Cnosos, perchè vi si sono trovati frammenti di vasi appartenenti al terzo periodo dell'età tarda minoica. Non prima del principio di questo periodo dev'essere avvenuta anche la distruzione del palazzo di Haghia Triada, a giudicare dallo stile degli affreschi che ne decoravano le pareti, e si trovano riprodotte sul celebre sarcofago scoperto nella vicina necropoli. E qui possiamo, per la prima volta, stabilire un *terminus post quem* indipendente da criteri stilistici. In questa necropoli infatti, che senza alcun dubbio è in parte anteriore e in parte contemporanea al palazzo, venne scoperto uno scarabeo egiziano col nome della regina Ti, moglie di Amenophis III, che regnò all'incirca del 1415-1380 (Paribeni, *Mon. Ant.* XIV, 1904, p. 735; XIX, 1909, p. 11 segg.); la distruzione del palazzo quindi è certamente posteriore al 1400, benchè probabilmente di non molto. La cittadina di Gurnià, secondo l'opinione di Miss Boyd, che diresse quegli scavi, sarebbe stata distrutta alla fine del primo periodo tardo minoico. Ma il *town-style* dei vasi di Gurnià corrisponde, in gran parte almeno, al *palace-style* dei vasi di Cnosos (v. ad es. i vasi raffigurati a tav. IX dell'opera su Gurnià), e la stessa Miss Boyd ne conviene; la maggiore semplicità dei vasi di Gurnià è cosa naturalissima, trattandosi di una città piccola. Si aggiunga che a Gurnià si incontra la *Bügelkanne* (vaso a staffa), rara prima del terzo periodo tardo minoico. Non v'è quindi alcuna ragione per credere avvenuta la distruzione di Gurnià in un tempo anteriore alla fine del secondo periodo tardo minoico.

Le scorrerie vittoriose dei Greci a Creta pertanto sono avvenute verso la fine del secondo ed al principio del terzo periodo tardo minoico, ossia all'incirca nel secolo XIV avanti l'era volgare. È naturale poi che fossero espugnate prima le città piccole, come Haghia Triada e Gurnià, e soltanto più tardi le piazze importanti come Cnosos e Phaestos. Quest'ultima città, a causa della sua posizione forte, sembra aver resistito più a lungo.

La colonizzazione greca tuttavia non è seguita immediatamente alla distruzione dei palazzi. Non si distrugge infatti quello che si vuol possedere. Al periodo della colonizzazione

pertanto è preceduto un periodo di spedizioni marittime intraprese allo scopo di far bottino, sul genere di quella descritta nell'Iliade, e l'isola opulenta di Creta, colla sua antica civiltà, così vicina al continente greco, doveva essere una mèta favorita di tali spedizioni. Probabilmente molti degli oggetti preziosi di origine cretese, scoperti nelle tombe d'età micenea in Grecia, appartengono al bottino fatto in scorrerie di questo genere; ad esempio le coppe di Vaphio. Ciò trova la sua piena conferma negli scavi, che dimostrano esser trascorso un periodo più o meno lungo fra la distruzione dei palazzi e la « rioccupazione », periodo molto considerevole ad Haghia Triada, ove il dislivello fra le antiche costruzioni e le nuove è di qualche metro, meno lungo a Cnosos, ove lo strato che separa le due costruzioni non è che di 25 centimetri.

È chiaro che la colonizzazione di un'isola così estesa doveva richiedere un tempo considerevole, un secolo e fors'anche di più. Prima ad essere occupata fu senza dubbio la parte occidentale, quella più vicina al continente greco. Molte delle principali città in questa parte dell'isola hanno nomi greci: Polyrrhenia, Polichna, Hyrtakina, Lampa (nel dialetto cretese Lappa), Eleutherna; anche il nome di Kydonia, del quale non si può dare una etimologia greca, è portato in Creta dal continente (v. sopra p. 236). Il che dimostra, che queste città, e parecchie altre minori, o sono fondate addirittura dai greci, o riedificate dopo la distruzione di città minoiche che per avventura fossero esistite nei medesimi siti, quando già gli antichi nomi erano caduti in dimenticanza, o quasi. Giunti che furono ad Eleutherna, il monte Ida oppose un ostacolo ad un'ulteriore espansione verso oriente; i Greci pertanto girarono il monte dalla parte di mezzogiorno, allettati dalla fertilità della pianura solcata dal fiume Elektra, la Mesarà come questa pianura oggi si chiama. Qui fondarono Gortina, città dal nome greco, in un sito a quanto sembra disabitato, od occupato tutt'al più da un villaggio nell'età minoica. Greci sono anche i nomi delle vicine città di Amyklae e Arcadia o 'Αρκάδες, e quello di Lyttos (τὸ γὰρ ἄνω καὶ ὑψηλὸν λυττόν φασι, i Cretesi, cioè, Steph. Byz., s. v.). Lo stesso nome di Phaestos ricorre anche in Tessaglia, nell'Acaia e nella Trifilia. Nella pianura di Cnosos invece i nomi greci son rari, e quelli che vi si rovano sono di origine recente, come Apollonia, Herakleion e, forse, Chersonasos, e lo stesso vale dell'oriente dell'isola, ove la sola città d'importanza che abbia un nome greco è Hierapytna (cf. Fick, *Vorgriechische Ortsnamen*, Göttingen 1905, p. 8 segg.) Sembra pertanto che queste parti dell'isola fossero le ultime ad essere occupate dai Greci; tanto vero che l'estrema punta orientale non lo fu mai.

La conquista greca seminò di rovine l'isola, ma non vi portò una civiltà nuova. I nuovi padroni infatti venivano dalle coste orientali e meridionali del Peloponneso, da una regione cioè che da secoli si trovava sotto l'influenza della civiltà cretese.

D'altronde i conquistatori greci non formavano che una piccola minoranza di fronte alla massa della popolazione indigena, che continuava a vivere come servi ascritti alla gleba, su per giù come era vissuta sotto i re e nobili dell'età minoica. E i vincitori non curando altro

che le arti della guerra, quelle della pace rimasero abbandonate agli abitanti preellenici. È chiaro tuttavia che la distruzione degli antichi centri della civiltà minoica doveva produrre una decadenza generale di questa civiltà, quella decadenza appunto che si nota nel corso del terzo periodo tardo minoico in confronto ai periodi precedenti. È un processo, *si parva licet componere magnis*, analogo a quello che si ebbe nell'impero romano d'occidente, in seguito alla conquista germanica. I primi sintomi di tale decadenza del resto si erano manifestati già fin dal principio dell'età tarda minoica, molto prima cioè che i Greci cominciassero a metter piede nell'isola. Ed è chiaro che questa decadenza della civiltà nella sua antica sede principale doveva avere il suo controcolpo sul continente greco, ove la civiltà minoica, o micenea come la sogliamo chiamare parlando del Peloponneso e della Grecia centrale, era rimasta come una pianta esotica, che non aveva potuto fare profonde radici. Non più alimentata dall'importazione cretese, abbandonata a sè l'arte micenea cominciò rapidamente a declinare, e prese nuovo vigore l'antico stile nazionale, il geometrico, che per tanto tempo era stato soprafatto dal miceneo. E alla fine lo stile miceneo cadde in disuso, e fu rimpiazzato dal geometrico. Allora questo stile fu importato anche a Creta, senza per altro potersi sostituire completamente allo stile minoico, che in questa sua antica patria si mantenne vivo con grande tenacia. Gli scavi di Prinià infatti hanno dimostrato, che motivi minoici, come la spirale, erano in uso ancora nel secolo VI (Pernier *Bollettino dell'Arte* II, n. 12, 1908), L'importazione dello stile geometrico a Creta quindi non ha nulla che fare colla conquista greca, tanto vero che lo troviamo anche a Praesos, in quella parte dell'isola cioè che continuò ad essere abitata dalla popolazione preellenica. Anche l'antica scrittura lineare sopravisse alla conquista. Ma i Greci, che nelle antiche sedi sul continente forse non avevano conosciuto la scrittura, o se la conoscevano ne avevano fatto un uso molto ristretto, non mutarono le loro abitudini a Creta, e per conseguenza i documenti scritti ora diventano rarissimi, finchè l'antica scrittura si estinse coll'introduzione dell'alfabeto.

Sarebbe pertanto poco avveduto, chi volesse ritenere effetto della colonizzazione greca l'introduzione dell'uso del ferro e della fibula, oppure la sostituzione del rito della cremazione a quello dell'inumazione. Tutto ciò avvenne sul continente greco senza alcun mutamento nelle condizioni etnografiche — e serva d'esempio tipico l'Attica; non abbiamo quindi nessun motivo per ritenere che le cose si sieno svolte in modo diverso a Creta. Gli archeologi, è vero, sono in generale proclivi a vedere in qualunque mutamento delle forme esterne della civiltà l'effetto dell'immigrazione di un nuovo popolo; senza riflettere che tutti i popoli che abitano attualmente l'Europa hanno attraversato successivamente tutti gli stadi della civiltà, dall'età paleolitica fino all'età del vapore e dell'elettricità. Supponiamo per un momento che fossero perduti tutti i documenti scritti relativi alla storia d'Italia, e che non avessimo altro che i documenti muti. Quale concetto ci faremmo noi, in base a tali documenti, di questa storia? Vedendo l'arte ellenica sostituirsi a quella indigena durante gli ultimi secoli della repubblica, dovremmo ritenere che l'Italia fosse con-

quistata, e magari colonizzata dai Greci proprio nel tempo in cui i Romani conquistavano la Grecia. L'arte cristiana poi, coi suoi nuovi simboli religiosi, colle sue basiliche così diverse dai templi antichi, tutto ciò accompagnato da un nuovo rito sepolcrale, ci farebbe credere all'immigrazione di un nuovo popolo, laddove non ci accorgeremmo neppure della conquista germanica, che non ha lasciato quasi traccia alcuna nella tradizione monumentale. Dall'introduzione dello stile gotico invece, si inferirebbe la venuta di un nuovo popolo dal settentrione. Ed il rinascimento infine ci farebbe credere ad un risveglio dell'antica razza dei tempi precristiani, che finalmente si sarebbe sovrimposta ai suoi conquistatori.

Temo che molte ricostruzioni che si son fatte della storia di tempi preistorici abbiano lo stesso valore che avrebbe questa ricostruzione della storia d'Italia.

Roma.

GIULIO BELOCH.

UN « Θίασος » A CRETA

CONTRIBUTO ALLO STUDIO DELLE CORPORAZIONI CRETESI

Dal libro dello Ziebarth (1) a quello recente, e molto più largamente comprensivo, se non più felicemente sintetico, del Poland (2), la storia delle corporazioni nell'isola di Creta non appare d'aver guadagnato gran che, nè dal nuovo materiale epigrafico scavato, nè da un'indagine più accurata dell'antico. A Creta il Poland non annovera che due corporazioni: una familiare a Ierapitna di 'Αγώ (3), l'altra professionale dei συνευνομιωταί intesa, secondo la spiegazione del De Sanctis (4) come associazione di pastori, a Polirrenia. Dell'impero la prima, e con un formulario che tradisce l'influenza del comune sistema d'associazione che Roma vigila e controlla; più antica la seconda, ma senz'altro che il nome collettivo degli associati in una dedica a Pan: οἱ συνευνομιωταὶ | Πανί.

Queste due sole testimonianze offrivano, ciascuna di per sè, difficoltà di diversa natura; mentre da una parte l'importante fondazione testamentaria di 'Αγώ lasciava nel vecchio testo ancora non rivisto del Montfaucon (5), gravi dubbi sull'esattezza della copia e sulle probabili congetture con cui risanarla e integrarla, la denominazione d'altra parte nuova e non troppo perspicua del secondo collegio, meritava più di una semplice congettura da chi volesse definitivamente porla tra le molte varie denominazioni di collegi (6).

Ora Εὐνομία (7) può valere anche « pastura buona » e stare accanto a Pan νόμιος, che ricorre ad Astipalea e in Arcadia (8), e, se si vuole, accanto ad Apollon νόμιος, il cui culto

(1) Ziebarth, *Das Griechische Vereinswesen*, Leipzig, 1896.

(2) Poland, *Geschichte des Griechischen Vereinswesens*, Leipzig, 1909.

(3) *C. I. G.* 2562; soltanto il prescritto in Cagnat. *I. G. a. r. rom. pert.* I, n. 1019.

(4) *Mon. A. d. Linc.* XI. 475 sg.

(5) La copia è nel Boeck quella che nel *Diarium italicum* p. 74. Con la dispersione del museo Trevisan, dove il Montfaucon la vide e copiò, l'epigrafe è scomparsa da Venezia, e non è ormai cosa facile il rintracciarla. Giace probabilmente nei magazzini di qualche palazzo imperiale della casa d'Austria, insieme con il materiale di altre ricche collezioni private venete.

(6) La formazione più comune dal nome della divinità è in – σταί come Πανιασταί ecc. e non in – ταί; cf. Poland, op. c. p. 57, sgg. In συνευνομιωταί si ha soltanto il cambiamento della vocale radicale, frequente in derivati sostantivati (cf. Brugmann, *Grundr.* II, 211, 244). Oltre a ciò i composti con σύν – nelle denominazioni dei collegi sono rarissimi. Il Poland, op. c. p. 61 cf. nota, ne annovera uno di Συνανουβιασταί; ma anche in questo caso il composto è dal nome personale della divinità e non da un epiteto (εὐνόμιος). Accentuerò quindi συνευνομιῶται da εὐνομία; v. appresso.

(7) V. una mia nota: « Εὐνομία a Creta », in *Rend. R. Ac. d. Linc.* Gennaio 1910.

(8) *I. G. Ins.* III, 199; Paus. 8, 38, 11. Sui Νόμιοι θεοί dell'i. 5964 del *C. I. G.* (= Kaibel, *I. G. S. I.*, 1013) v. Roscher, *Lexicon* a. v. e Bruchmann, *Epith. deor.*, p. 188.

ha creduto il Maass di riconoscere a Thera (1), ma si diranno essi i pastori « i buon pastori » secondo il valore che può avere l'epiteto attribuito alla divinità, e di più συνευνομιῶται con il dio? Nè è da confondere il fatto dell'usurpare un'associazione di devoti l'attributo della propria divinità protettrice, con l'altro diversamente spiegabile, della denominazione divina del defunto eroizzato.

Nuovo, di più, è l'epiteto εὐνόμιος per Pan; nuovo, e almeno non in tutto chiaro, il suo derivato συνευνομιώτας riferito a pastori devoti a Pan.

Εὐνομία invece non è, in tutt'altro senso, parola nuova a Creta. Ho cercato altrove (2) di dimostrare come nelle poche iscrizioni in cui essa ricorre, stia a significare un collegio di funzionari dello Stato con attribuzioni sue peculiari, diverse da quelle dei cosmi e diverse da quelle dei δικασταί. La denominazione individuale pertinente ad un funzionario dell'Εὐνομία, non è, secondo un'ovvia congettura sul testo d'un'i. frammentaria di Aptara, che εὐνομιώτας. I συνευνομιῶται (meglio che συνευνομιωταί) non sarebbero che la ἁ σὺν τῷ δεῖνι Εὐνομία, ricorrente nel prescritto di due decreti. Le due espressioni si equivalgono pienamente, e i συνευνομιῶται non ostante la dedica facciano a Pan (3), non sono un sodalizio di pastori, ma semplicemente i funzionari pubblici dell'Εὐνομία.

A Creta dunque, mentre un'associazione come quella di Ἀγώ dell'età romana, ci lascia presupporre uno svolgimento delle forme corporative di più lunga data, il materiale epigrafico ci s'offre d'un'eccessiva magrezza. E il fatto parrebbe offrire di per sè una spiegazione. Anche a Sparta le corporazioni sono tarde e scarse (4). I due stati che almeno nell'ideale politico dell'antichità appaiono congiunti, avrebbero offerto con la loro più vigorosa organizzazione, una resistenza più tenace al movimento delle associazioni religiose prima, delle corporazioni professionali dopo; le une e le altre fondate sopra una più larga concessione di diritti di libertà politiche.

Ma unità di tipo non porta con sè unità di sviluppo.

A Creta abbiamo la corrente ellenistica più precoce e profonda che non in Laconia. I porti e le città nell'interno dell'isola, dove dalle coste dell'Asia Minore e dall'Egitto affluiscono mercanti, ἔποικοι e mercenari, hanno qua e là vestigia di culti stranieri più tardi, e proprio di quei culti con cui più comunemente si connette lo spirito della vita corporativa (5). L'isola insomma, se non da un proprio sviluppo religioso, nato in seno

(1) In *Hermes* 25, 1890, p. 402.

(2) V. nota citata.

(3) Per il culto di Pan a Creta oltre l'epigramma del Brunck in *Anal.* 3,204 n. 263 citato dal Roscher, *Lexicon*, a. v. col. 1372, vorrei aggiungere il sacello che un mercante cretese avrebbe eretto presso Apollinopolis a Pan Εὔοδος: Dittenberger *O. G. I.* n. 71 e l'altro in Kaibel *Epigr.* n. 826, se non fosse dubbio in quest'ultimo che la dedica si riferisse più che a Pan Εὔοδος apollinopolitano (cf. Dittenberger, *O. G. I.* a. v.), ad una qualsiasi altra divinità viatrice. Cf. Usener, *Götternamen*, p. 259.

(4) Collitz *S. G. D. I.* n. 4440–4446.

(5) Basta ricordare qui, riservandomi altrove lo studio di alcuni culti nell'isola, la tavoletta orfica di Eleutherna (4949-a).

all'organizzazione gentilizia dello stato, non può non avere inteso l'influenza della grande corrente tracio-asiatica dalla fine del III secolo in poi (1).

Ho detto, ma non vorrei escludere uno sviluppo locale.

Noi abbiamo a Sparta e a Creta un istituto corporativo già bello e formato e vigoroso di vita: l'efebico. Dell'efebia cretese poco altro sappiamo al di là del suo pieno incorporamento nello stato, e della sua suddivisione in ἀγέλαι. (2). Ma quanta luce dovremmo aspettarci da ulteriori scoperte, si rileva dal noto passo di Eforo in Strabone (X, 4,20). Accanto al παιδονόμος abbiamo; τὰς δ'ἀγέλας συνάγουσι οἱ ἐπιφανέστατοι τῶν παίδων καὶ δυνατώτατοι ἕκαστος ὅσους πλείστους οἷός τέ ἐστιν ἀθροίζων· ἑκάστης δὲ ἀγέλας ἄρχων ἐστὶν ὡς τὸ πολὺ ὁ πατὴρ τοῦ συναγαγόντος, κύριος ὢν ἐξάγειν ἐπὶ θήραν καὶ δρόμους, τὸν δ'ἀπειθοῦντα κολάζειν. Qui insomma il collegio efebico funziona autonomo in tante piccole corporazioni gentilizie, e, diciamo pure, in tante associazioni a sè.

E che a Creta si avesse originariamente una prevalenza delle forme gentilizie in seno all'efebia di stato, si può dedurre anche da alcune norme del costume efebico.

Come si sa a proposito della singolare istituzione dell'amore efebico (3), il giovane ἐρώμενος dopo il contubernio di due mesi, riceveva dall'ἐραστής i doni di rito; una στολὴ πολεμική, un bue, una coppa. Ma a volte i doni erano tanto ricchi, ὥστε συνερανίζειν τοὺς φίλους διὰ τὸ πλῆθος τῶν ἀναλωμάτων. Qual valore ha συνερανίζειν? Non certo quello di raccogliere a banchetto, perchè il banchetto efebico era prescritto che si facesse con il dono di rito, con il bue cioè da sacrificare a Zeus; dopo di che l'efebo doveva render conto dei rapporti avuti con il rapitore. Il συνερανίζειν dell'efebo diventato con i doni dell'ἐραστής, ἐπιφανέστατος καὶ δυνατώτατος, non può valere altro che ἀθροίζειν ὅσους πλείστους οἷός τέ ἐστιν; creare infine un circolo efebico di cui fosse egli l'ἀγελάρχας (4).

Lo Stato era forte, ma il timore di veder scemata la sua onnipotenza appare assai presto a Creta come altrove. Nel giuramento civico di Drero e di Itano, la συνωμοσία, il giuramento cioè che vincola gli adepti ad un culto all'interesse mutuo degli associati, era severamente proibito. Obbiettare che in quei passi συνωμοσία e σύλλογος si riferiscano esclusivamente a fatti di natura politica, non sarebbe esatto; ognun sa su quale terreno di malcontento politico, fiorirono ad Atene le associazioni religiose entro lo Stato.

Ciò posto giova prendere in esame un passo malauguratamente frammentario del noto

(1) Sull'influenze che questa corrente ha promosso rispetto allo sviluppo storico delle associazioni, v. Poland, o. c. p. 527.

(2) Un'iscrizione che dà qualche luce sull'ordinamento dell'efebia cretese è in *Amer. Journ.* 1896, p. 587. Sul valore di ἀρχός v. le note e i richiami dell'Halbherr, ib. p. 588. (Nella lista degli ἐφήβαρχοι del Poland, accanto all'ἀγελα χία di Akalissos., vorremmo porre questo ἀρχός di ἀγελᾶται di Creta; cf. Poland, o. c. p. 90 sgg.)

(3) Sull'amore efebico recentemente il Bethe *Dorische Knabenliebe* in *Rhein. Mus.* 1907, 438.

(4) I συνερανισταί in Attica sono senz'altro associati dionisiasti, ed ἐρανίζειν vale a Rodi (*S. G. D. I.* 3838), l'azione stessa di associare; così anche altrove; cf. Poland, o. c. p. 32.

trattato tra Lato e Olunte (Blass. 5075), sfuggito allo Ziebarth, all'Oehler (1) e al Poland.

In un cap. del trattato relativo alla libera e mutua partecipazione dei cittadini delle due città alle feste di ciascuna, si ha con la revisione e le integrazioni del Deiters (2) —ἑρπόντων] δὲ καὶ ἐς τὰς ἑορτάς· οἱ μὲν Λάτιοι ἐς Ὀλόντα ἐς τε τὰ Θιοδαίσια κἠς | τὰ Βριτομάρτειν, (ὡσαύτως δὲ καὶ οἱ Ὀ)λόν(τιοι) [ἐς Λατὼ]ν ἔς τε τὰ Θιοδαίσια, κἠς- - | καὶ θίασον ἀγόν[των . . . . . . ΕΙΔΛ . . . ΑΣΑΝ . . . . ω[ν καὶ θ]υόντων [καὶ τἆλλα κατὸ νομι]ζόμενον.

Le congetture non sono tutte attendibili; sicuro ad ogni modo, come anche dalla fotografia appare, [θ]υόντων.

Da una mia parziale collazione del testo del Blass sull'esemplare marmoreo del Palazzo ducale a Venezia, ho qualche elemento per completare di più. Indipendentemente dalla lettura del Deiters, ho letto sulla pietra a distanza di circa undici lettere dal principio della lacuna ΔΡΟΜ; seguono tracce, appena visibili per un tenue strato di materia calcarea depositatosi nei solchi scomparsi delle lettere, di ΕΑΣ; quindi δ[ρομέ]ας ed è lettura che in parte concorda con quella del Deiters. Seguono nella lacuna segnata dal Deiters ΑΝ; io ho letto piuttosto ΑΙΙ e integrerei δ[ρομέ]ας ἅπ[αντας . . .].

La presenza dei δρομεῖς e la loro diretta partecipazione alle feste di ciascuna delle città, ci viene confortata dal trattato assai più frammentario tra Cnosso e Ierapitna Bl. 5073 l. 8 sg.: καὶ θυσίαι ἑρπέτω ὁ Κνώσιος πε - - || - - δρομέας ἐξ Ἱεραπύτνας Κνοσό[νδε - -]. Così a Malla per le feste annuali 5101, l. 40 sg.: ἄγεν δὲ καὶ εὐάμερον τὸς κόσμος — καὶ δρόμοι καὶ τὸς ἑταιρήας . . . (3).

Nella nostra abbiamo qualcosa di più: θίασον ἀγό[ντων - -]. Che cosa varrà θίασος? (4) Il καὶ che precede par debba escludere del tutto la probabile scomparsa d'una denominazione del θίασος stesso da un nome di divinità; quel che segue ci riporta al rito ufficiale della pompa religiosa, al δρόμος e ai δρομεῖς. Il θίασος quindi è usato qui assolutamente. Può indicarci un'associazione cultuale indipendente dallo Stato?

Il Poland l'avrebbe escluso senz'altro come in casi analoghi ha fatto; il θίασος, secondo il valore più generalmente poetico della parola, non significherebbe altro che quel che annota Esichio: θίασος χοροῦ σύστασις. Ma qui non è il caso. L'ἄγεν θίασον (5) indica l'accogliersi

(1) All'Oehler, nella sua classificazione in ordine geografico delle associazioni nel mondo greco: *Zum griechischen Vereinswesen*. Wien 1905.

(2) E, come nella trascrizione del Deiters. *De Cretens. titulis publicis quaest. epigraph.*, p. 29, le lettere racchiuse in parentesi curve, indicano i supplementi dovuti alla copia del Mattaire, condotta sopra un esemplare diverso da quello del Comparetti.

(3) Anche nell'i. 5024.$_{38}$ alla lettura data dal Bergmann, *Festschift des Gymn. zu Brandenburg* 1860, p. 9. ΕΝΘΙΑΣΟΝ, credo di poter aggiungere un Γ prima dell'Ε e leggere così: ἕρ]πεν θίασον, là dove il Blass legge - - [μ]ένοι ἅς ὁ - - Darò presto altrove una revisione dell'iscrizione.

(4) Sull'uso peculiare del collettivo θίασος invece di θιασῶται, nelle isole, sulla costa dell'Asia Minore, nella Propontide e ad Egina, v. le liste accurate dal Poland, o. c. p. 25. Che θίασος senza una denominazione specifica non valga di per sè, come anche nel passo di Demostene XVIII, 260, un'associazione cultuale, non credo; v. appresso.

(5) L'ἄγειν del resto nel senso in cui lo troviamo usato comunemente in Attica, *I. G.* II, 1,573-b, l. 3 sg., appare a Creta anche nel citato decreto di Malla.

di adepti per la celebrazione d'un rito, per una pompa. In qual rapporto dunque sarà questa cerimonia con il δρόμος o i δρομεῖς, in una parola, con l'efebia di Stato? (1).

Non v'ha dubbio parmi che noi abbiamo a Creta lo stesso fatto singolare che appare in alcune città della costa asiatica e sovratutto a Teo, e in un altro punto più lontano da Creta, ad Egina; il θίασος vige come associazione cultuale ma rientra, incorporandosi con l'efebia, nel culto dello Stato (2). Si hanno così formule come queste nei decreti di Teo C. I. G. 3112 (cf. ib. 3101): οἱ ἔφηβοι καὶ οἱ νέοι | ὁ δῆμος | ἡ γερουσία | οἱ θίασοι πάντες —; e come ad Egina | ἡ βουλὴ | καὶ ὁ δῆμος | οἱ τρεῖς θίασοι.

Una conferma che a Creta si abbia lo stesso valore della parola, quale a Teo e a Egina, mi viene da un'i. frammentaria di Lebena, che fa parte di un singolare gruppo di iscrizioni inedite relative alle cure del santuario di Asklepios; la comunicazione debbo alla cortesia liberale del Prof. Halbherr.

Un tal Κλάδος Γορτύνιος, infermo, sarebbe venuto al tempio per cura, πεδὰ θιάσω πὰρ τὸν [θεόν - -].

Anche qui θίασος par usato assolutamente, e l'espressione ἐλθ]όντα — πεδὰ θιάσω si riferisce appunto ad una delle sacre pompe dei θιασῶται di Gortina. É un fatto abituale di fede nei pellegrinaggi dell'antichità il raccogliersi dei malati delle città e delle campagne nel corteo religioso di un θίασος.

Ma non dobbiamo allontanarci da Gortina per trovare il vero θίασος come associazione cultuale e professionale insieme, secondo quella che n'è più propria manifestazione tipica nei tempi dell'ellenismo più tardo.

È l'iscrizione scolpita su di un lungo blocco rettangolare di pietra calcare, trovata a Gortina a circa 100 metri al nord dell'heroon del Pythion, dal sovrastante ai lavori della Missione italiana Elia Eliaki nell'aprile 1909, comunicatami in nitida fotografia dal Prof. Halbherr. Trovasi ora al Museo di Gortina. Misura cm. 0.94 di lunghezza per 0.14 di altezza e 0.19 di spessore; altezza media delle lettere 0.03 (v. p. seg.).

Ὁ θίασος τῶν Πριαπιστᾶν Ἀπολλώνιον
Ἑρμία τῶ Σωτάδα φιλαγαθίας ἕνεκεν
ἇς πεποίηται εἰς τὸν θίασον. Θεοῖς.

Tanto la forma delle lettere, singolari per la grossezza degli apici e insieme per la loro corretta eleganza, quanto il nome dell'onorato, trovano a Gortina una larga serie di raffronti. Come la città ha dato con lo scavo della chiesa bizantina al *Mavropapa*, la più larga messe di iscrizioni d'età romana, in cui la scrittura apicata, prima e dopo l'era volgare, offre un tipo paleografico pressochè identico, basta ragguagliare la nostra ai numerosi

(3) La questione più generale dei rapporti delle corporazioni con lo stato, fu discussa insufficientemente dallo ZIEBARTH, o. c. p. 166, ma non più compiutamente ora dal POLAND, per la mancanza da questa parte di più esplicite testimonianze epigrafiche; v. p. 337 nota.

(4) Cf. POLAND, o. c. p. 526.

facsimili dati dall' Halbherr in *Amer. Journ. of Arch.* 1896, p. 568, n. 47 (grandi rassomiglianze della forma dell' E); e ibid., 1897, p. 178–183, n. 8–14; ibid., 1898, p. 83 segg. n. 5–6, 14–15; e con le copie dei *Mon. A. d. Lincei*, 1907, coll. 326–331.

Manca peraltro in tutto questo gruppo un sicuro criterio di datazione (1). La scrittura a larghi apici appare precocemente a Gortina, e un esempio singolare se ne ha nel frammento pubblicato dal De Sanctis (l. c. col. 331, n. 33).

La nostra non può discendere oltre il I sec. a. C. I nomi, per quanto comuni, hanno un ricco riscontro nella regione centrale dell'isola. Dal II sec. in poi, ricorrono a Gortina i nomi di 'Απολλώνιος e di 'Ερμίας, e affatto locali sembrano le due forme Σωτάδας e Σώτας accanto agli altri composti con Σω-. Oltre che a Gortina (*Mon. Ant.* 1907, 339, n. 41; ibid., n. 43; *Amer. Journ. of Arch,* 1896, 550, n. 12; ibid., 574, n.58 ; ibid., 1898, p. 74 n. 8)., ricorre a Ierapitna (5050) il primo, a Ierapitna e a Olunte (5046_4; 5104-b_{36}) il terzo; un 'Απολλώνιος isolato si ha ad Itanos (5062).

Un tal 'Ε]ρμίας 'Απολλωνίο[υ] nelle dediche del tempio di Artemide a Sulia è forse un discendente del nostro.

L'uso non frequente di aggiungere al patronimico il nome dell' avo, ritorna a Creta in 5056_{10}: Πάγων Πάγωνος τῶ Θιοφείδιος, e, come mi avverte l'Halbherr, anche in 5106 - - είδης 'Αγαγλύτω (τῶ) Βύσχω.

Comune il formulario con quello dei decreti di onorificenza (2), non resta che indagare la natura dell'associazione.

Nuovo anzitutto il nome del θίασος. Benchè il dio si sapesse già venerato da una società di συνναῦται di Kallipolis e a Parion (3), un collegio di Priapisti ci era ignoto sino ad ora, e ignoto pure il culto di Priapos a Creta. Quando dunque e sotto qual forma si estese nell'isola?

(1) Su ciò v. Halbherr in *Amer. Journ.* 1896. p. 178; cf. De Sanctis in *Mon. An. d. Linc.*, 1907. col. 329 sg.

(2) La forma ellittica nelle iscrizioni dedicatorie (cf. *Rev. Arch.* 1850 p. 207) non è meno comune in questo tempo a Creta che altrove; esempi in *Amer. Journ.* 1896, p. 531 sgg., n. 7-9, 12–13; Blass, 5082, 5094, ecc.

(3) Cagnat, *I. G. ad res rom. pert.* I, 817; *Mitth. d. A. Inst.* IX 1884, 63.

Per quanto si voglia riconoscere con il Kaibel (1) la comunità del culto priapèo con quello dei Dattili Idei, non crediamo che si possa risalire oltre l'età ellenistica per determinare il suo allargarsi dal luogo di origine, da Lampsaco, alle isole doriche del M. Egeo. Di un siffatto sviluppo abbiamo una sicura testimonianza nel noto epigramma fatto incidere da Artemidoro di Perge sopra un'ara da lui dedicata al dio a Thera (*I. G. Ins.* III, 421 *c*). In quell'epigramma Priapos appare come divinità nuova nell'isola, ed il poeta fa dire al dio la sua provenienza e la sua benevolenza per gli abitanti della nuova sede del suo culto: ἥκω Πρίαπος τῇιδε Θηραίωμ πόλιν, ὁ Λαμψακηνὸς πλοῦτον ἄφθιτομ φέρων.

Sembra di più che a Thera, come a Creta, il culto priapèo si sia sviluppato sotto le forme di associazione religiosa. Credo infatti, con il Boeck (2), che non altro che un collegio di priapisti siano i φίλοι d'un'i. funebre di Thera, dove insieme appare il segno itifallico È vano invocare con il Ross (3) il ricorrere frequente del segno itifallico su tombe in Italia e altrove. Il τοῖς φίλοις che ad esso si accompagna, non può avere eufemisticamente, un significato apotropaico, come il Ross ha avuto la stranezza di pensare; è troppo largo l'uso tra il materiale epigrafico greco di φίλοι per associati (4), perchè si debba ricorrere ad altro.

Come culto importato da stranieri della costa più vicina dell'Asia e probabilmente da mercanti, Priapos a Thera e a Creta sarà apparso quel che era per i συνναῦται di Kallipolis e di Parion, divinità sovratutto marinaresca, protettrice della navigazione e della pesca (5).

Mancando nel decreto gli ἀνδρῶν ὀνόματα, non possiam dire di quanti elementi stranieri e indigeni fosse composta l'associazione, se il culto stesso cioè fosse semplicemente riconosciuto o accettato. Solo tenendo presente la data approssimativa dell'ara di Artemidoro a Thera (al tempo dei primi tre Tolomei la riporta lo Hiller), questo θίασος a Creta dovrebbe segnare un periodo di maggiore sviluppo, in cui il culto da una comunità chiusa di mercanti stranieri, si sarà più o meno esteso a comunità mista di stranieri e di indigeni. È un fatto singolare che si coglie nei decreti delle corporazioni dell'ellenismo più tardo: il ricorrere nelle liste delle corporazioni, di nomi stranieri, che saranno in massima parte di ἔμποροι (6).

Anche a Creta in questo stesso tempo, dal II sec. in poi, si hanno i molti decreti di prossenia di Aptara, di Gortina, di Olunte e nel maggior numero, per asiatici. Della stessa Lampsaco, centro del culto di Priapos, è un tal Στρατοκλῆς Θεογνήτου Λαμψακηνός, prosseno di Aptara (Bl. 4941 a).

Potremmo forse segnare con più sicurezza a Creta il tempo in cui l'associazione religiosa e professionale insieme di mercanti stranieri, si forma, e determinare anche meglio i

(1) In *Götting. Gelehrte Anzeigen*, *Philos. philol. kl.* 1901, 63.

(2) *C. I. G.* add. 2476-b, cf. *Abh. d. Berl. Ak.* 1836, 101 (= *Ges. Kleine Schriften*, VI, 66).

(3) In *Ann. dell'Ist.* XIII, 1842, 19; cf. *Monum. dell'Ist.* III, tav. XXVI, 8.

(4) V. Poland, o. c. p. 53 sg.

(5) Di Priapos divinità dei naviganti e dei pescatori, v. le numerose testimonianze in Roscher, *Lexicon*, ad. v. col. 2974. In *Anth. Pal.* VII, 295 si ha un συνεργατίνης ἰχθυβόλων θίασος, anch'esso forse con Priapos qual divinità protettrice.

(6) Poland, o. c. p. 303 sgg.

rapporti suoi con lo stato e con il culto pubblico, se si riconoscesse in modo definitivo nell' i. 5053 di Gortina, in cui dopo il nome dei cosmi e dello ἱαρουργός, segue sotto il titolo di ἀνδρῶν ὀνόματα una lunga serie frammentaria di nomi egiziani, la lista di una corporazione religiosa. Essa sarebbe esclusivamente formata di stranieri, se non a dirittura si voglia pensare con il Blass a un collegio di sacerdoti di Iside (1). Che si tratti di un decreto sacro e non soltanto ad es. di una lista di mercenari, indica appunto la presenza dello ἱαρουργός che trovasi come nel decreto precedente 5029, al 2° posto, secondo un'osservazione del Blass. Ma il dubbio è che, stante le relazioni che la città ha avuto con i Tolomei, non possiam dire se qui si tratti d'una cerimonia sacra straordinaria, o della sanzione data ad un culto nuovo.

Ad ogni modo anche dalle scarse testimonianze epigrafiche relative alle associazioni, è possibile seguire nelle sue linee fondamentali lo sviluppo storico delle varie forme corporative a Creta e di fissarne in qualche modo i momenti principali. Dal θίασος efebico di Lato e di Olunte con carattere ufficiale di associazione per un culto pubblico, al θίασος autonomo dei Priapisti a Gortina, al κοινόν familiare di Ierapitna, abbiamo tre tipi e tre fasi diverse di sviluppo. Ci richiamano le prime due all' influenza asiatica con l'organizzazione del θίασος efebico quale si riscontra a Teo, e con il culto di Priapo, quale si diramò da Lampsaco; ci richiama la terza ad una istituzione peculiare al gruppo delle isole doriche, quale si ha a Cos e a Thera non senza anche qui comunanza con forme asiatiche, con la fondazione cioè di Poseidonio ad Alicarnasso.

Volendo anche ricordare, ma solo come una forma estranea allo sviluppo locale della vita corporativa nell'isola, un κοινόν di mercenari cretesi nelle armate tolemaiche (2), non può andare inosservato, oltre ai pochi documenti epigrafici che ci soccorrono, un passo singolare di Plutarco, *Quaest. gr.* 21 p. 296 B, relativo ai κατακαῦται a Creta (3). In seguito alla loro istituzione leggendaria da parte del lemnio Pollis, non sarebbero stati altro che ταφεῖς τῶν τετελευτηκότων. Ma la loro istituzione appare già una corporazione. Il leggendario fondatore avrebbe loro concesso: πολιτεύεσθαι μὲν αὐτοὺς καθ' αὑτούς, ἔχειν δὲ μετὰ τῶν ἄλλων φιλανθρώπων καὶ ἄδειαν ἀδικημάτων, οἷς ἄλλοι Κρῆτες εἰώθασι χρῆσθαι πρὸς ἀλλήλους — ἐκείνους γὰρ οὐδὲν ἀδικεῖν, οὐδὲ κλέπτειν οὐδέν, οὐδ' ἀφαιρεῖσθαι. Sembra in verità questo di Plutarco un capitolo d'una legge funeraria relativo ai κατακαῦται, spiegato o parafrasato. Il πολιτεύεσθαι αὐτοὺς καθ' αὑτούς che cosa può valere se non la libertà di un reggimento corporativo? E l'ἄδεια ἀδικημάτων οἷς ἄλλοι Κρῆτες εἰώθασι χρῆσθαι, se non l'ἀσυλία? Una vera corporazione professionale dunque, con privilegi dallo Stato.

(1) Escluderei ad ogni modo che Κελέησις sia un nome egiziano; un Κελέης Σπαρτιήτης si ha in HEROD. V. 46. — La lista in *Amer. Journ.* 1897, 234, n. 38. si completerebbe con quella del frammento dei *Mon. A. d. L.* I. 59, n. 4, se meno frammentaria fosse in quest'ultimo.

(2) In *Journ. of Hell. studies* XII, p. 191. n. 45.

(3) Cfr. W. ALY *Der Kretische Apollonkult*, Leipzig 1908 p. 24 sgg.

Disgraziatamente nessuna legge funeraria a Creta ci può aiutare a restituire nel suo pieno valore questa testimonianza di Plutarco (1). Soltanto Esichio, ci dà questa notizia preziosa: παρὰ δὲ Κρησὶν Ἐργάτωνες· οἱ ἐπὶ τῆς ταφῆς τῶν τεθνηκότων τεταγμένοι; erano degli addetti alla custodia o al seppellimento dei morti. Καταχαῦται ed Ἐργάτωνες ci appaiono così strettamente connessi e la loro associazione in collegio professionale è una delle forme più notevoli della storia delle corporazioni a Creta.

Roma, 22 Novembre 1909.

A. MAJURI.

(1) Non abbiamo altro che il frammento arcaico di Gortina, Bl. 4973.

MARMI RAVENNATI ERRATICI

I. — Straordinario il numero delle antiche chiese di Ravenna o cadute o demolite e rase al suolo o perchè pericolassero o per far posto a nuove costruzioni o strade o piazze, o per ragioni militari, ingombrando esse da presso mura o rocche! Non meno di quaranta nell' ambito delle mura cittadine, ed altrettante certo nel suburbio: in Classe, in Cesarea e nel Borgo Settentrionale.

Per molto, chiese minori; ma in parte importanti, e alcune mirabili per isplendore o precipue per la storia dell'arte, come la Basilica Petriana, S. Andrea dei Goti, S. Lorenzo di Cesarea e la Basilica Ursiana.

Da tante ruine o distruzioni derivò naturalmente un infinito *materiale di disfacimento* sì che Ravenna potè parere in qualche tempo una « cava di mattoni e di marmi lavorati ». I mattoni valsero per le case dei cittadini o dei vicini; i marmi, più nobili e più ricercati, e le tessere musive esularono, per ornare altri monumenti, anche lontanissimi.

Il trasporto marittimo, — essendo Ravenna sull'Adriatico — agevolò l'esodo. Noi vedremo infatti i detriti delle sue chiese sparsi da Venezia a Bari, da Rimini ad Otranto.

Parrebbe che simile, minuto e singolare, commercio dei Ravennati dovesse sfuggire alle storie ed esser definito solo dal riconoscimento artistico dei frammenti pieni di carattere sì da non potere sfuggire all'occhio esperto! Invece fu tale per qualità e tanto per abbondanza da esser talora registrato nelle storie e nei documenti, e da sollevar proteste, da chi, pur nei secoli passati, dolorava di vederne spogliata la città.

Cominciano i cronisti carolingi a notare che Carlo Magno, per la sua chiesa d' Aquisgrana, trasse i marmi da Roma e da Ravenna (1); e la notizia vien confermata dalla epistola con la quale Adriano I dona (784-787) a quell' imperatore musaici e marmi del Palazzo di Teodorico: « *Præfulgidos atque nectareos regalis potentiæ vestræ per Arvinum Ducem suscepimus apices, in quibus referebatur, quod Palatii Ravennatis Civitatis musiva atque marmora cæteraque exempla tam in strato, quamque in parietibus sita, vobis tribueremus; Nos quippe libenti animo, et puro corde, cum nimio amore Vestræ Excellentiæ, tribuimus effectum et tam marmora, quamque musivum cæteraque exempla de eodem Palatio vobis concedimus auferenda,*

(1) *Vita Karoli M.* di EINHARDO, nei *Mon. Germ. Script.* del PERTZ, II, 457, *Chronicon universale* di EKKEHARDO, nella stessa raccolta, VI, 164, come la *Chronica* di SIGEBERTO e l'ANNALISTA SAXO, VI, 569. Cfr. GIROLAMO ROSSI, *Hist. Rav.* (Venezia, 1589) p. 234.

quia per vestra laboriosa regalia certamina multis bonis fautoris vestri Beati Petri clavigeri regni cœlorum Ecclesia cotidie fruitur, quatenus merces vestra copiosa adscribatur in cœlis » (1).

Taluni hanno creduto che Carlo Magno trasferisse ad Aquisgrana i musaici mantenendoli uniti, sia pure suddivisi in molti pezzi, nel loro aspetto artistico. Ahimè, l'idea che si potessero staccare e portare in altro luogo venne troppi secoli dopo, e dopo troppe altre ruine! Essa è cosa relativamente moderna, e a quei tempi non si pensava certo che a staccare e a insaccare le tessere disgiunte per comporre altrove musaici diversi, a seconda del gusto del tempo.

È certo, infatti, che tra il secolo VI e il secolo IX e forse il X, erano scomparse in Italia molte fabbriche di tessere a smalto. Dopo, risorsero a Roma e a Venezia, ma non più a Ravenna che sin dal sec. VII si era prevalsa di materiale antico raccogliticcio oppure aveva spezzettato marmi colorati, come si vede in quelli tra i musaici di S. Apollinare in Classe che furono eseguiti al tempo dell'arcivescovo Reparato ossia fra il 671 e il 677 (2).

Così si spiega perchè Carlo Magno, in deficienza di fabbriche di tessere a smalto o vitree, cercasse di spogliare i vecchi monumenti ottenendone il permesso!

II. — Andrea Agnello racconta che anche Lotario levò marmi preziosi da Ravenna, anzi soggiunge che nell'820, invitato a sorvegliare certo lavoro « d'imballaggio », egli si rifiutò, ed accorato se ne andò in tutt'altra parte. Così, infatti, ne parla dopo aver detto che la salma dell'arcivescovo Mauro fu chiusa in una magnifica sepoltura nel pronao di S. Apollinare in Classe: « *Ibi fuit lapis pirfireticus ante prædictam arcam, preciosissimus et valde lucidissimus in modum vitri. Et apertis ianuis, quæ respiciunt ad ecclesiam beati Severi, intuisset quis illum lapidem, sicut in speculum tam homines quamque animalia sive volatilia vel qualiscunque res inde transissent enigma quasi in speculum videri potuisset. Sed pene annos* 12, *tempore Petronacis pontificis Lotharius augustus tollere iussit, et in capsam ligneam super lanam inclausit et Franciam deportavit et super altarium Sancti Sebastiani, mensam ut esset, posuit. Præceptum mihi a pontifice fuit, ut ego illuc issem, ne cæmentarii incaute agerent, frangeretur; sed corde dolore pleno in partem aliam secessi* » (3).

(1) MARCO FANTUZZI, *Monumenti ravennati*, V (Venezia, 1803), p. 235; *Epistolæ merowingici et karolini ævi* nei *Mon. Germ. Hist. — Epistolæ* (Berlino, 1892) I, 614. Cfr. TESEO FRANC. DAL CORNO, *Ravenna Dominante* (Ravenna, 1715) p. 280, e ANT. ZIRARDINI, *Antichi edifici profani di Ravenna* (Faenza; 1762) pp. 140-142.

(2) A quel tempo, nella stessa chiesa, furono restaurate parti cadute del musaico anteriore e furon ristaurate con tessere di marmo anzichè di smalto sì che i rappezzi appaiono di diversa tinta ed opachi. Naturalmente, data la loro importanza storica, decidemmo che tali antichissimi ristauri fossero rispettati; ma vi fu uno straniero che, durante il nostro lavoro, li credette ristauri odierni e disse che si sbagliava sino nelle tinte e *si adoperava marmo spezzettato*, proprio come se oggi mancassero le tessere vitree e mancasse il modo di uguagliar colori sino al più perfetto inganno! Avvisato dell'equivoco, mugliò che in tal caso i brutti ristauri, anche se antichi, erano da abbattersi!!!

(3) *Liber Pontificalis Ecclesiæ Ravennatis* (Hannover, 1878), p. 352.

Intorno allo stesso tempo Teodoro III vescovo di Bologna e che teneva casa in Ravenna per abitarvi quando vi si portava pei Sinodi, trasportò a Bologna un sarcofago che si crede quello conservato nella chiesa di S. Stefano, su cui furono, tardi, scolpite le armi della famiglia Orsi (1).

III. — Non crediamo vi sia occhio poco esperto d'arte che non sappia riconoscere nella costruzione della parte esterna inferiore di San Marco a Venezia tutti i marmi *bizantini*, levati a monumenti anteriori, in ispecie dei secoli VI e VII. Non crediamo però che molti sappiano distinguere quali sono quelli levati dall'Oriente, quali da Ravenna, quali da altre parti. In una vecchia cronaca veneziana si legge: «812. Fo batudo per tera la giexia de San Marcho et quela de S. Todaro, quali erano una apreso l'altra; et poi fo prinzipiado una magnifica et honorevol giexia ad honor de messer San Marchio. Et molti zentilomeni et populari mandono a tuor marmori in Aquilegia et *a Ravenna* et molti mandono a Costantinopoli » (2).

Riferendoci alle tavole pubblicate a illustrazione dell'opera *La basilica di S. Marco in Venezia illustrata nei riguardi dell'arte e della storia* (3) indicheremo, come marmi levati da Ravenna, i capitelli II, 72 e 80; IV, 105 e 112 e VII, 148, nonchè i plutei III, A, 3; M, 16 — a sinistra — N° 23 e 25 — a destra — e i plutei con ornamenti a rombo VIII, Z, 37.

Altri frammenti ravennati un esame diretto e comodo — aiutato cioè da ponti — consentirebbe di scoprire. E non è improbabile che da Ravenna derivino pure le *spalle* marmoree delle scale degli amboni, usate in S. Marco a rivestir pareti dentro e fuori, *spalle* che oggi appunto mancano ai cinque amboni rimasti in Ravenna.

IV. — Ed anche in Ravenna erano alcuni puttini romani in altorilievo, che oggi si trovano nei Musei di Venezia, di Parigi, di Milano e di Firenze, appartenuti certo al fregio d'un monumento pagano ravennate, fregio disperso sin dal medio-evo.

Opera di mani diverse e quindi di diverso valore, non è stata ancora, dal lato archeologico ed artistico, studiata nel suo complesso.

Solo il Padre Jacopo Belgrano tentò, nel 1766, d'illustrare la parte che rappresenta il Trono di Nettuno (4) ma, quantunque mostrasse a' suoi tempi buon fardello d'erudizione, tutto oggi nelle sue pagine appare invecchiato, dalle parole ai criteri estetici. Di tale

(1) GIUSEPPE DI G. B. GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, V (Bologna, 1873), p. 56.

(2) *Documenti per la storia dell'augusta ducale basilica di S. Marco in Venezia dal nono secolo sino alla fine del decimo ottavo. Dall'Archivio di Stato e dalla Biblioteca Marciana in Venezia* (Venezia, 1886). La cronaca citata è d'anonimo, trascritta in un codice del sec. XV, della Bibl. Marc. Cl. 7, n. 324.

(3) *Dettagli di altari, monumenti, sculture*. ecc. *della Basilica di S. Marco in Venezia* (Venezia, Ongania ed. 1881-1886).

(4) *Il trono di Nettuno* (Cesena, 1766). Fu ristampato cinque anni dopo nei *Saggi della Società letteraria ravennate*, II (Cesena, 1771) pagine 44-194. Cfr. LOUIS DE ROUCHAUD, *La Tapisserie dans l'antiquité, les péplos d'Athéné, la decoration intérieure du Parthénon* (Parigi, 1884) pagine 89 e 123.

Fig. 1 — Trono di Nettuno - Ravenna, S. Vitale.

Fig. 2 — Trono di Nettuno - Ravenna, San Vitale.

fregio oggi rimangono in Ravenna, quattro pezzi: due nella chiesa di S. Vitale (fig. 1 e 2) e due nella Sala lapidaria del Palazzo Arcivescovile.

Rappresentano: 1. due puttini, un maschietto e una femminuccia, che levano frutti da un alto vaso (fig. 3); 2. un puttino che cade indietro spaventato (fig. 4) — forse in origine ne esisteva un altro che l'intimidiva mettendosi la maschera al volto.

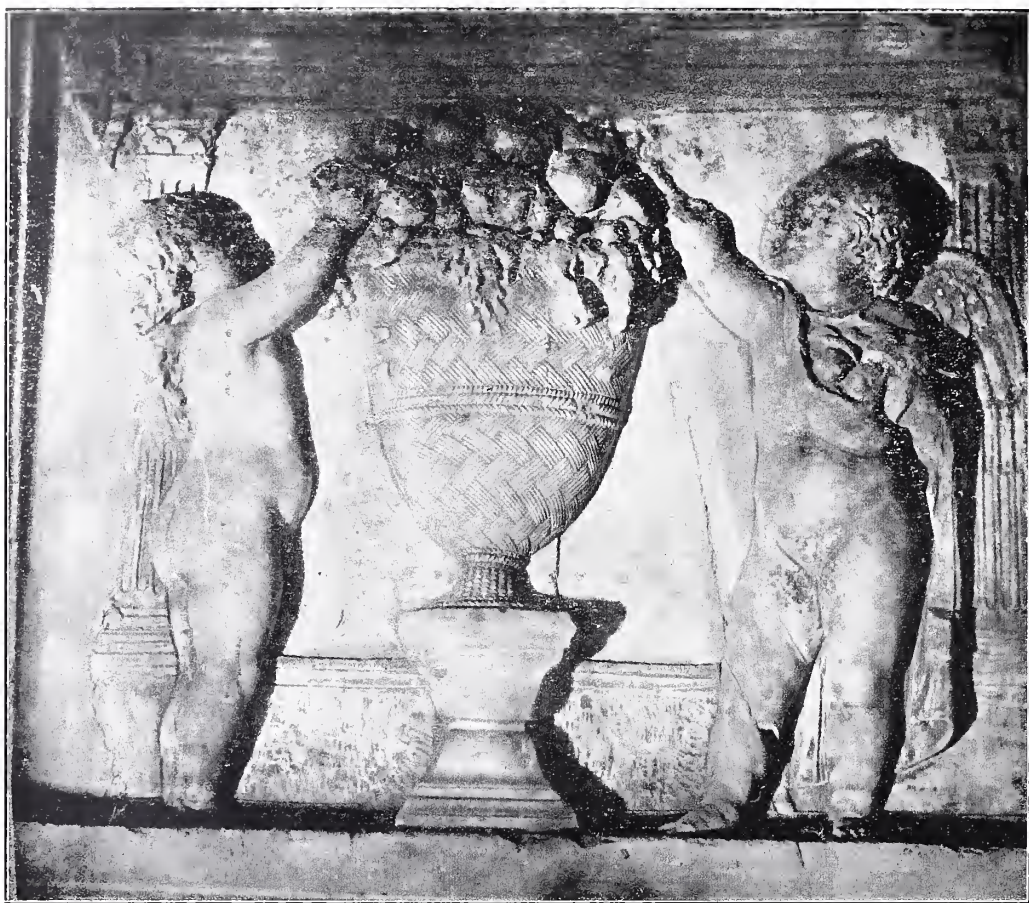



Fig. 3 — Avanzo del Trono di Cerere (?) - Ravenna, Sala lapidaria dell'Arcivescovado.

In tali frammenti troviamo un *motivo* costante, ricorrente: si tratta di Troni di divinità fiancheggiati da puttini che di quelle divinità portano i segni simbolici. Il Padre Belgrano esaminando e illustrando le sole due parti rimaste in San Vitale a Ravenna credette che avessero anticamente appartenuto a un tempio di Nettuno (1) che si sa esistito in Ravenna per la notissima iscrizione, dedicata da L. Publicio Italico alla moglie Flavia e

(1) *Op. cit.*, p. 26.

Flavia e riferita da moltissimi storici (1). Ma i *Troni*, pure appartenenti allo stesso fregio od ornamento, non sono tutti consacrati a Nettuno, e quindi l'ipotesi del Belgrano cade.

Essi Troni erano sempre ripetuti due volte, senza varietà, forse in corrispondenza di due parti simmetriche del monumento in cui si trovano, e, scorgendo nell'esecuzione mani diverse, è ben consentito supporre che l'esecuzione delle ripetizioni fosse dall'artista principale affidata agli *aiuti*. Ma dell' esame archeologico e stilistico e tecnico altri si occupi: ciò che qui vogliamo fare è unicamente la storia *esteriore* degl'interessanti frammenti.

Le due parti raccolte nella Sala lapidaria ricordata (di cui le prime memorie non sono

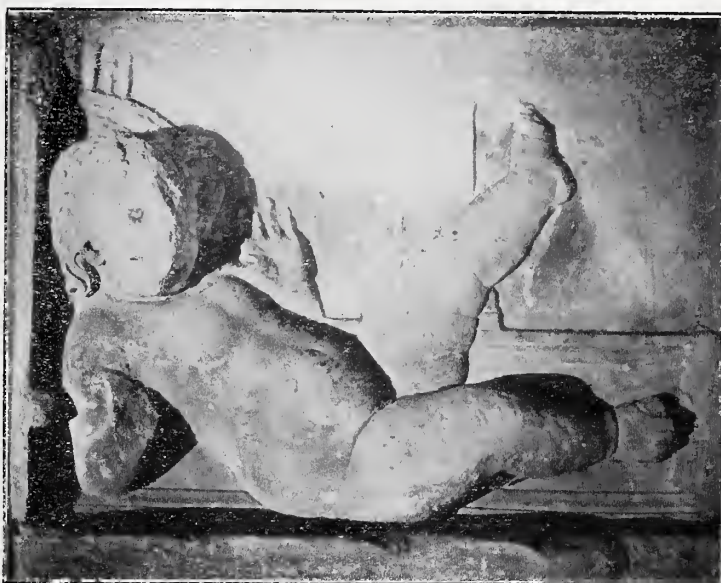



Fig. 4 — Frammento di un « Trono » - Ravenna, Sala lapidaria dell'Arcivescovado.

che del sec. XVIII), pur appartenendo al ciclo, variano di soggetto; il puttino cadente non sappiamo a che Trono riferire; gli altri due puttini coglienti frutta, fiancheggiarono invece un Trono dedicato forse a Vertunno o Pomona o Cerere, e a sinistra in alto si vede proprio un resto del Trono stesso con l' ultima spirale della cimasa e i baccelli, come nel marmo ora custodito nel Louvre a Parigi (2).

Quest'ultimo rappresenta il Trono di Saturno, sotto al quale sta un globo stellato, (fig. 5). Due putti a sinistra recano sulle spalle una pesante falce, due a destra si contendono un altro attributo, di cui resta la vetta e un frammento presso la mano del putto

(1) Cfr. *Corpus Inscriptionum latinarum*, volume XI, part. I (Berlino, 1888), pp. 28-29, num. 126.

(2) W. FRÖHNER, *Notice sur la Sculpture antique au Louvre*, p. 319; E. Q. VISCONTI, *Opere varie italiane e francesi a cura di* GIOV. LABUS, IV (Milano, 1831), *Notizia del Museo Napoleone*, pag. 351.

Fig. 5 — Trono di Saturno - Parigi, Museo del Louvre.

reclinato. Ma nei due pezzi della replica dello stesso Trono esposti nel Museo Archeologico di Venezia (fig. 6 e 7), di tale oggetto rimane intatta la parte bassa in un'asta rotonda, con la sua base a cuore, terminante in una pallottola (1).

Come e quando il frammento di Parigi sia approdato là è ignoto. Prima che nel Louvre pare che si vedesse nelle raccolte reali di Fontainebleau. Comunque, la prova che in ori-

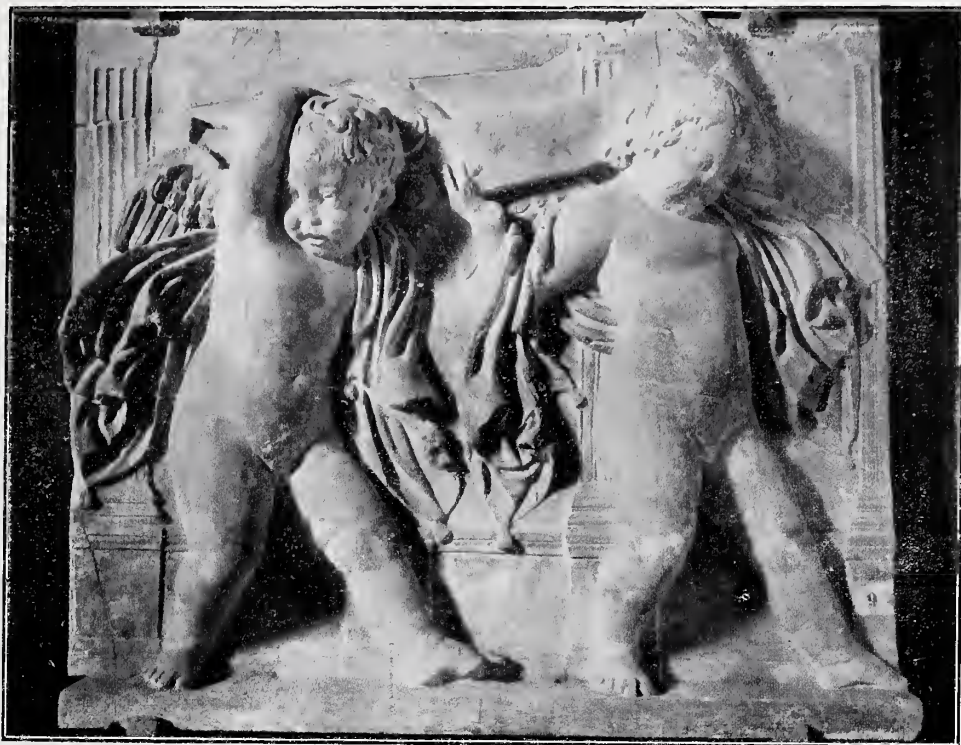



Fig 6 — Frammento dei Trono di Saturno - Venezia, Museo Archeologico.

gine fu in Ravenna sta nella storia del Trono uguale, ossia di quello di Venezia, al quale già si allude nel 1335 nei Ricordi del trevigiano Oliviero Forzetta con le parole « *Item quæras de quatuor pueris* de Ravenna *lapideis qui sunt taglati Ravenne in Sancto Vitale* (2).

(1) Forse uno scettro. JACOPO MORELLI a pagina XXXII della prefazione della *Notizia d'opere di disegno di* MARC' ANTONIO MICHIEL (Bologna, 1884) dice che i quattro puttini sono « forniti dello scettro di Giove e della spada di Marte ».

(2) DOMENICO MARIA FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno* (Venezia, 1803), Part. II, p. 184. *Estratto di alcune particolarità riguardanti le belle arti e la letteratura che si ritrovano in una nota originale di* OLIVIERO FORZETTA *trevigiano all'anno* 1335 *esistente in Quaterno rationum* B *in Archivio Magni Zenodochii Tarvisii*, p. 151; GIUSEPPE VALENTINELLI, *Marmi scolpiti del Museo archeologico della Marciana di Venezia* (Prato, 1866), pp. 124-127 e tavola XXXVI ; *Museo archeologico della R. Biblioteca Marciana*, (Venezia, 1872), p. 14; CONZE, *Die Familie des Augustus*, pag. 5; PIETRO PAOLETTI D'OSVALDO, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia* (Venezia, 1893) Part. I, pag. 38; Part. II, tav. 14.

Sin d'allora dunque il Forzetta cercava in Venezia quel marmo, separato in due pezzi nel 1532, che poi passò in S. Maria dei Miracoli e di là nel 1811 al Museo Archeologico. Francesco Sansovino lo descrive nel 1581 ripetendo la pomposa attribuzione a Prassitele e lo riconferma derivato da Ravenna (1) come da ultimo Marco Fantuzzi riproducendolo in istampa nel frontespizio del V volume dei *Monumenti Ravennati*, edito nel 1803, quando ancora era nei Miracoli.

I due marmi rimasti nella chiesa di S. Vitale a Ravenna, ossia i più celebrati, rappre-

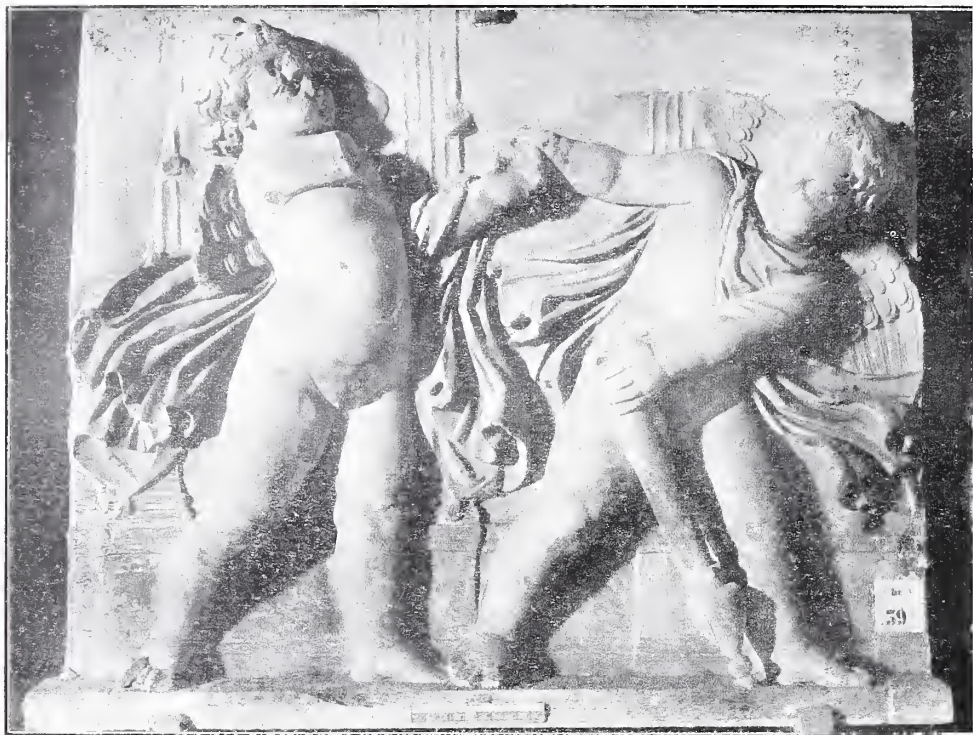



Fig. 7 — Frammento del Trono di Saturno - Venezia, Museo Archeologico.

sentano il Trono di Nettuno, sotto cui si torce un mostro marino. I due putti di sinistra recano sulle spalle una grande bucina; quello a destra il tridente, ma da questa parte, in ambedue le ripetizioni, i marmi furono mozzati (forse per essere adattati a qualche motivo architettonico relativamente tardo) e quindi un secondo puttino fu soppresso. Delfini allacciati, conchiglie, tridenti costituiscono la cornice superiore.

Il più antico ricordo di essi risale a poco oltre la metà del sec. XV, ossia al passo della storia ravennate di Desiderio Spreti, il quale, parlando di S. Vitale, scrive: *Adsunt etiam candidissimo marmore tres infantium imagines, opus, nec immerito, ut fertur, Poly-*

(13) *Venezia città nobilissima et singolare* (Venezia, 1881) c. 63.

cleti, quæ omnes certe alias pulcritudine, arte et optima membrorum proportione facillime superant (1).

Nel 1515 Marco Dente ne levò la stampa, ripetuta poi con la data del 1519 e riprodotta nel 1771 con la errata attribuzione a un Silvestro Ravennate (2)!

In seguito, i due marmi sono stati mentovati da quanti hanno descritta la chiesa.

Al Trono di Giove appartenne infine il pezzo conservato ora nella Galleria degli Uffizi (fig. 8), con un putto che reca un fascio di fulmini (3).

Al ciclo da taluni si uniscono altri tre rilievi. Il primo fu donato nel 1866 al Museo Archeologico di Milano dal conte Gian Giacomo Bolognini che lo diceva derivato da Ravenna (fig. 9). Il putto con la faretra e l'arco, e l'avanzo di trono similissimo ai troni di Nettuno fanno fede ch'esso *dipende* dalle sculture ravennati: ma il modo diverso ond'è lavorata la figura del putto, con sentimento che si direbbe cinquecentesco, inducono a dubitare che si tratti di una copia fatta a ristauro del fregio, se pure, — ciò che è tutt'altro che improbabile — non si tratta del marmo originale sopralavorato durante il Rinascimento. Comunque, a che trono si debba riferire è difficile stabilire. Al Trono d'Amore? Meglio forse al Trono di Diana quando si voglia vedere il volto di

Fig. 8 — Frammento del Trono di Giove - Firenze, Galleria degli Uffizi.

(1) *De origine et amplitudine urbis Ravennæ* (Ravenna, 1793) p. 9.

(2) P. Zani, *Materiali per servire alla storia dell'incisione* (Parma, 1802); Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, XIV (Vienna, 1813), p. 194, n. 242; I. D. Passavant, *Le peintre-graveur* VI (Lipsia, 1864) pp. 67-70. Della memoria del Belgrano sul Trono di Nettuno si trovano alcuni esemplari con una stampa in rame grande come la pagina, e altri esemplari con una tavola assai maggiore, ripiegata a mezzo, con sotto inciso: « *Tabulam hanc a Silvestro Ravennati sculptam anno* 1519 *denuo Benedictus Eredi Ravennas incidit anno* 1771 ».

(3) Hans Dütschke, *Die antiken Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz* (Lipsia, 1878), pag. 230, num. 523.

lei nel medaglioncino messo in testa al braccio del trono e considerare che la faretra, recata dal puttino, è conveniente alla Dea cacciatrice. Il secondo frammento che vorrebbe riferirsi al Trono d'Apollo si conserva nel Museo Ludovisi, ma qui oltre che la lavorazione appare diverso lo stile (1). Da escludere poi senz'altro ci sembra il pezzo, dal palazzo *la Favorita* passato al Museo della R. Accademia di Mantova, dove composizione, proporzioni e lavoro sono diversi: così nel seggio drappeggiato come nell'aquila e nelle parti superstiti delle piccole figure (2).

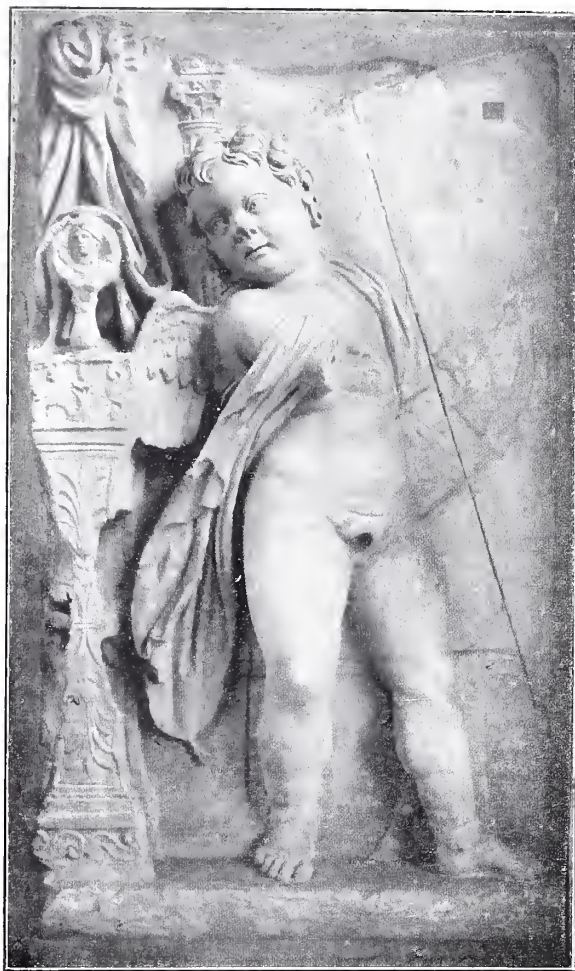



Fig. 9 — Avanzo del Trono di Diana - Milano, Museo Archeologico.

Ci pare all' incontro che allo stesso monumento, cui in origine appartenne il fregio dei troni possano aver appartenuto due altri frammenti esposti ora nella Sala lapidaria dell'Arcivescovado di Ravenna: l' uno con una figura femminile che alza la sinistra in atto di sorpresa (fig. 10), l' altro con tre figure del pari femminili incedenti solennemente verso destra, quella di mezzo recante un' offerta di frutta (fig. 11). Non può sfuggire una certa affinità di lavoro e, nel fondo, lo stesso motivo architettonico.

Poichè si tratta di figure adulte, dovendosi adattare ad una stessa altezza del marmo, così sono di proporzioni minori dei putti; ma se anche non appartennero al fregio, poterono bene appartenere allo stesso tempio dov' esso si trovava. E anche potè appartenervi la cosidetta Apoteosi d'Augusto.

Dove si trovavano nel medio-evo i marmi ricordati? Sulle testimonianze citate dello Spreti e del Forzetta e sopra un brano inedito di Giovanni Pietro Ferretti (3) noi possiamo

(1) Hans Dütschke, *Antike Bildwerke in Turin, Brescia, Verona und Mantova*, (Lipsia, 1880) n. 850, p. 370; Th. Schreiber, *Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi*, n. 155. p. 177, dove si trovano già riuniti alcuni dei rilievi suddetti.

(2) Dütschke, op. et loc. cit.; Giov. Labus, *Museo della R. Accademia di Mantova* (Mantova, 183-) I, p. 69 e tav. XX.

(3) Johannis Petri Ferretti Rav., *Liber de constructione aureæ Aedis Divi Vitalis Martiris in Civitate Ravennæ*, Bibl. Vatic. 5836. Copia nella Classense di Ravenna Mob. 3. 2. N², 4.

affermare: in S. Vitale. Anzi dalle sue parole scritte intorno al 1525, sembrerebbe che molti d'essi fossero messi anche tra le colonne superiori a servir da plutei o da transenne. « *Porro cernere est et intus et extra strinctas columnas, seu canaliculatas, miroque quodam statu lithoglypha nudi genii, Telamonesque et Atlantes, aliaque suavissimi aspectus unico quodam refovente afflatu simulacra ostreas et marmorea conchilia orbiculatis trocleis et tractoriis machinis, quæ intercapedini olumnarcum blandiuntur, non est facile discernere, ubique hic occurrit personata varietas et modo hinc celeberrima statuaria galastite lapide ex Armenia vecto, infantium Gerulorum cocleæ unius memorabilis elegantissima gracilitate, Narsetis Eunichi opus aeternitate consecratum. Antiquaria modo quae delusa vetustas Deorum Idola venerabatur, modo potentium virorum monumenta, carie et vetustate offensa et elogia graeca pariter et latina, modo romanorum et Consularium, modo nostratium. Admirabile quidem visu, idem opus eandem materiam, tam dextrum latus habet, quam levum. Nullus est locus qui non auro sit aut marmore aliove precioso lapide conspicuus, ut nihil hæc tota ædes habeat in tanta opulentia, præterquam ambitionis, cuiusvis admirationis* ».

Fig. 10 — Frammento di fregio.
Ravenna, Sala lapidaria dell'Arcivescovado.

Così S. Vitale era divenuto come un museo; nè è da trascurar qui che i marmorari e musaicisti di S. Vitale si prevalsero nell'opera loro d'alcuni motivi d'essi marmi. Pel rivestimento marmoreo dell'abside con lo zoccolo e i pilastrelli scanalati fu seguito il motivo architettonico dominante che si vede dietro ai Troni; nel musaico, sotto le immagini clipeate degli Apostoli è ripetuto il motivo dei due delfini allacciati per le code e curvi sulla conchiglia a pettine.

V. — Pio II (Enea Silvio Piccolomini) fra le mille accuse, raccolte nella sua terribile invettiva contro Sigismondo Pandolfo Malatesta signore di Rimini, mette quella che costui avesse spogliato di marmi una chiesa di Ravenna, portati via per ben cento carrate.

Girolamo Mancini nella sua *Vita di Leon Battista Alberti* dubita di quella come d'altre

accuse: « È peraltro notorio come in tali sentenze i curiali accumulassero imputazioni vere ad imaginarie, probabili e fittizie, laonde il furto de' marmi potrebbe esser falso, quanto è mendace la tradizione dell'atterramento degli antichi avanzi riminesi » (1).

Che le carrate fossero cento non possiamo dire; che Sigismondo anzichè rubare, spo-

Fig. 11 — Frammento di fregio - Sala lapidaria dell'Arcivescovado.

gliasse il monumento d'accordo coi monaci, per certe allusioni dei documenti è supponibile; ad ogni modo è certo che Sigismondo fece levare un grande cumulo di marmi da S. Apollinare in Classe, a cinque chilometri da Ravenna, e portarlo a Rimini per l'ornamentazione

(1) (Firenze, 1882) p. 359.

del suo San Francesco, dove infatti vediamo abbondanti lastre di greco, di serpentino e di porfido.

Ravenna era passata dal dominio dei papi a quello di Venezia nel 1441. I lavori pe San Francesco di Rimini cominciarono nell'autunno del 1446 e il *furto* dei marmi successe prima del maggio 1449. Perciò la Comunità Ravennate mandò Giovan Francesco Bracci e Antonio Calvi a muovere lagnanze alla Serenissima; e questa, a mezzo del suo Doge, il 15 di quel mese diede ordine a Stefano Trivisano podestà e capitano di Ravenna d'adoperarsi perchè le cose asportate fossero restituite o pagate a prezzo conveniente (1).

« *Franciscus Fuscari dei gratia dux Veneciarum etc. Nobilibus etc. sapientibus Viris Stefano trivisano de suo mandato potestati et Capitaneo Ravenne et successoribus suis fidelibus dilectis salutem et dilectionis affectum. Fuerunt ad presentiam nostram prestantes legum doctores Domini Iohannes Franciscus de braciis et Antonius de Calbis Oratores illius nostre fidelissime Comunitatis Ravenne et porrexerunt nobis parte dicte Cumunitatis Infrascripta decem capitula ad que fecimus responsiones sicut post unumquodque eorum videbitis contineri. Mandamus itaque vobis, ut responsiones ipsas nostras ad literam prout facent observetis, et observare inviolabiliter faciatis. Et has nostras litteras in actis vestri regiminis ad futurorum memoriam registrari faciatis. Tenor capitulorum talis est. Videlicet.*

. . . .

Quarto, iam rectroatis temporibus fuit expositum prelibate Serenitati Vestre ex parte eiusdem Comunitatis Vestre quod Magnificus dominus Sigismundus sacratissimum templum Sancti Apolinaris in classe de extra Ravenne nonnullis rebus sacris spoliavit Dinetur Serenitas Vestra de Indemnitate dicte ecclesie prout promissimus extitit providere ne dicta ecclesia in ruinam deveniat. Ad quartum respondeatur. Quod totis viribus providebimus quod queque ablata restituantur, aut pretio convenienti solvatur.

. . . .

*Datum in nostro ducali palacio die XV mensis Maij Indictione XII^a^ MCCCCXLVIII^o^* ».

Furono fatte presso Sigismondo le pratiche perchè restituisse i marmi o almeno li pagasse? Nulla, finora, si è trovato negli archivi di Rimini, di Ravenna e di Venezia che metta in caso di rispondere. Forse Sigismondo fece notare che i marmi erano già a posto nel suo San Francesco, e che quanto a pagarli, egli li aveva... già pagati ai monaci di S. Apollinare in Classe.

VI. — Vedremo come costoro, incorreggibili, continuassero poi nei tentativi di vendere

(1) Archivio Comunale Ravennate, Vol. VII, Cancelleria, Num. 6, cat. 4 *r.*, 5 *r.*, e 6 *r.* - Cfr. GIROLAMO ROSSI, *Histor. Rav.* (Venezia. 1589) pp. 632-633; P. D. PASOLINI, *Delle antiche relazioni fra Venezia e Ravenna* (Firenze, 1874), pp. 227-228; LUIGI TONINI, *Rimini nella Signoria dei Malatesti* (Rimini, 1880), II, 215; CARLO YRIARTE, *Un condottiere au XV^e^ siècle - Rimini* (Parigi, 1882) pag. 194 ecc.

tutto ciò che potevano. Intanto sorprendiamo in flagrante anche la Serenissima, quella Serenissima che aveva cominciato a levar marmi da Ravenna sin dal sec. IX.

A sud della città, prima di arrivare alla basilica di S. Apollinare in Classe, si trovava la chiesa di S. Severo costrutta nel sec. VI. Divenuta pel lungo abbandono rovinosa, a metà del sec. XV si pensò di demolirla e di ricostruirla; e si cominciò infatti a demolirla mettendo in disparte i marmi. E, poichè a ricostruirla si tardava e i marmi giacevano come abbandonati, la Serenissima credette bene di farne trasferire diversi a Venezia. E già v'aveva portato alcune colonne e ordinava di portare il resto col pretesto che non erano al coperto dalla mania vendereccia dell'Abate di Classe; quando insorse la Comunità Ravennate veramente mirabile nel fare, tanti secoli indietro, quello che alcuni Municipi non fanno nemmeno oggi!

Allora il doge Cristoforo Moro scrive (13 novembre 1465) a Giacomo Zorzi podestà e capitano di Ravenna che, avendo detta Comunità deciso di ricostruire S. Severo usando pure « le pietre e i marmi » che ancora si trovano sul posto e le colonne già portate a Venezia, egli consente che i primi siano lasciati dove sono mentre provvederà che le colonne siano rimandate. Furono portate a Venezia — dice il documento — non per intenzione di ritenerle, ma al solo scopo che non andassero disperse essendo stata presentata denunzia contro l'Abate Classe di aver venduto o di star per vendere tali colonne ai frati dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia, e d'essersi anzi impegnato di mandar loro altri marmi.

« *Christophorus Maurus Dei gr. Dux etc. Iacopo Georgio Pot. et Cap. Rav. Ista fidelissima Comunitas nostra Ravenne per eius oratores nuperrime nobis exponi fecit, quod terminavit refici facere Ecclesia et Monasterium S. Severi, jamque accumulati sunt Duc.* 600 *vel circa, et dicti procurat. per elemosinam, et aliter de aliis recuperare, et lapides, marmores q. isthic reperiunt, quod scripsimus huc mitti, ac et columne hic existentes, que fuerunt dicte ecclesie conferire habeant d. Fabriche. Suplicavit providere per illos, ut illas habeant. Quare dicimus q. si de lapid. marmoreis replicatum huc mittendis, hoc processit q. ad ea que scripsimus non dederatis responsum et si columnas huc deferri jussimus non tamen fuit nostre intentionis eas retinere, sed ne dispenderentur potissimum quia nobis facta fuit instantia quod abbas Classis colonnas vendiderat seu vendere volebat fratribus Ss. Io: et Pauli huius Civitatis et lapides etiam erat venditurus. Et ut satisfiat intentioni d. Communitatis, optantes non minus, quam ipsa Comunitas ut ipsa Ecclesia restaurctur. Vobis mandamus ut provideatis q. lapides marmoreos q. illic reperiuntur in aliquo loco tuto reponantur, fiatque de iis inventarium, et tales adhibeatis provisiones q. per pred. Abatem vel aliquem alium nullatenus vendi vel accipi possint, sed omnia preserventur pro Fabrica predicta, et dato ipsi fabricæ initio parati sumus has etiam Columnas expensis nostris sive proc. Ecclesie nostre Sancti Marci Ravennam mittere etc.* » (1).

(1) Fantuzzi, *Monumenti ravennati*, IV (Venezia, 1802) pp. 495-496.

È chiaro che la dichiarazione del Doge (che le colonne erano state portate a Venezia e si era già ordinato di portarvi i rimanenti marmi di S. Severo, perchè le une e gli altri non fossero venduti dall'Abate di Classe) non fu che un pretesto. La Serenissima aveva ben modo di far sorvegliare o metter tutto in luogo sicuro, in Ravenna stessa, sin dal primo momento. Invece tentò, nella speranza che la cosa passasse tacitamente. Ma restituì le colonne? Da nulla risulta, sì che crediamo che rimanessero e rimangano là. Al postutto, cosa fatta, capo ha.

L'inventario dei marmi giacenti in S. Severo e di quelli già portati al fiume per esser caricati sulla nave e portati a Venezia fu, comunque, fatto il 4 del seguente dicembre (1).

Infrascripta sunt marmora ad rifusum, q. repcriuntur in presentiarum de ratione Ecclesie S. Severi, et extant in ipsa Ecclesia.

Staffili cum suis soppedis de una petia . . . . num. 24
Colonne longe circa decem pedibus de una petia . . . . » 3
Item pecie colonarum fractarum nigr. varieg. et alb. . . . . » 20
Item capitelli . . . . » 20
Item cimas . . . . » 20
Fragmenta ad refusum pecie . . . . » 25
Item palestrade in petiis . . . . » 2

Infrascripta vero marmora etiam de jure d. Ecclesie erant conducta supra flumen.

Palestrade due magne, et due parve . . . . num. 4
Una columna rubea variegata in duabus petiis . . . . » 1
Item columne alie albe aliquantulum rupte in capite . . . . »
Item columnarum pecie tres, quarum una erat nigra, alie due erant albe . . . . »
Item unum capitellum . . . . »

La Serenissima da pochi anni Signora di Ravenna, bramosa d'averla fedele, corrispose così in qualche parte ai desideri dei Ravennati; ma i frati e i monaci tirarono diritto nello spogliare le chiese e vendere quanto potevano, vizio che non hanno perduto del tutto e che hanno anzi comunicato a preti e a suore. Perciò Cristoforo Moro il 31 agosto 1468 scrisse a Niccolò Giustiniani podestà e capitano di Ravenna ordinando che il marmo e le scolture atterrate e rimosse, oppure anche esistenti nell'edificio, non potessero in modo alcuno essere portate via di Ravenna.

« *Christophorus Mauro dei gratia dux Venetiarum etc. Nobilibus Sapientibus Viris Nicolao Iustiniano de suo mandato potestati et capitaneo Ravenne et successoribus suis fidelibus dilectis salutem et dilectionis affectum. Alias iussimus quod marmor et marmorea opera que*

(1) Fantuzzi, op. et loc. cit.

sive prostata et abiecta, sive in edificio reperirentur sub vestro regimine, non possent alio modo extrahi de Ravenna. At nunc cum intelligamus dictum marmor esse venditum et specialiter per quosdam fra'res aut monacos ac alias personas extrahitur quod quidem valde desplicet nostro

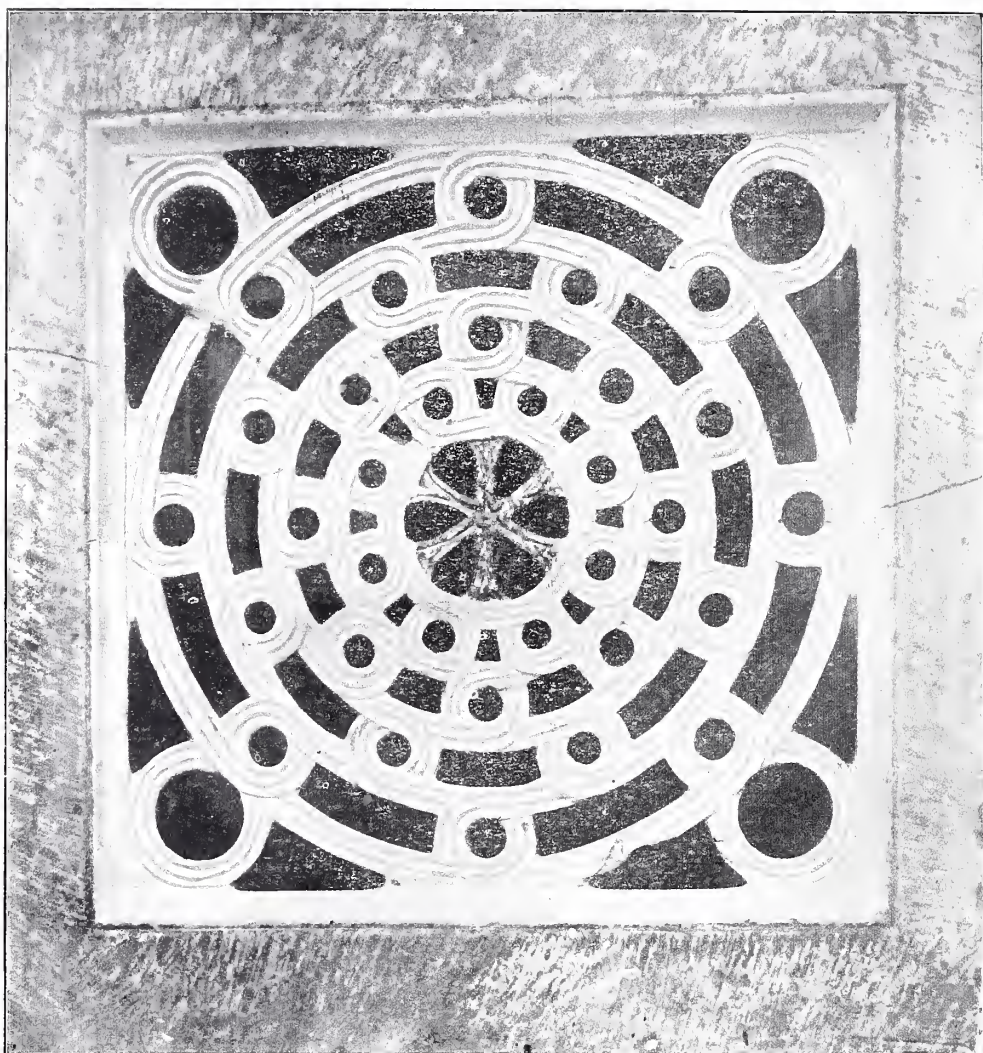



Fig. 12. — Transenna bizantina - Mosca, Museo.

Dominio. Quare volumus, et efficaciter iubemus vobis, quod debeatis diligentissime advertere, ne marmor predictum aut aliquod marmoreum opus, etiam abiectum possint ulla ratione vel causa de Ravenna trahi, asque speciali mandato nostri dominij. Adhibendo super hoc marmore et operibus marmoreis tales ordines et talia mandata omnibus et singulis, quod huiusmodi mandatum

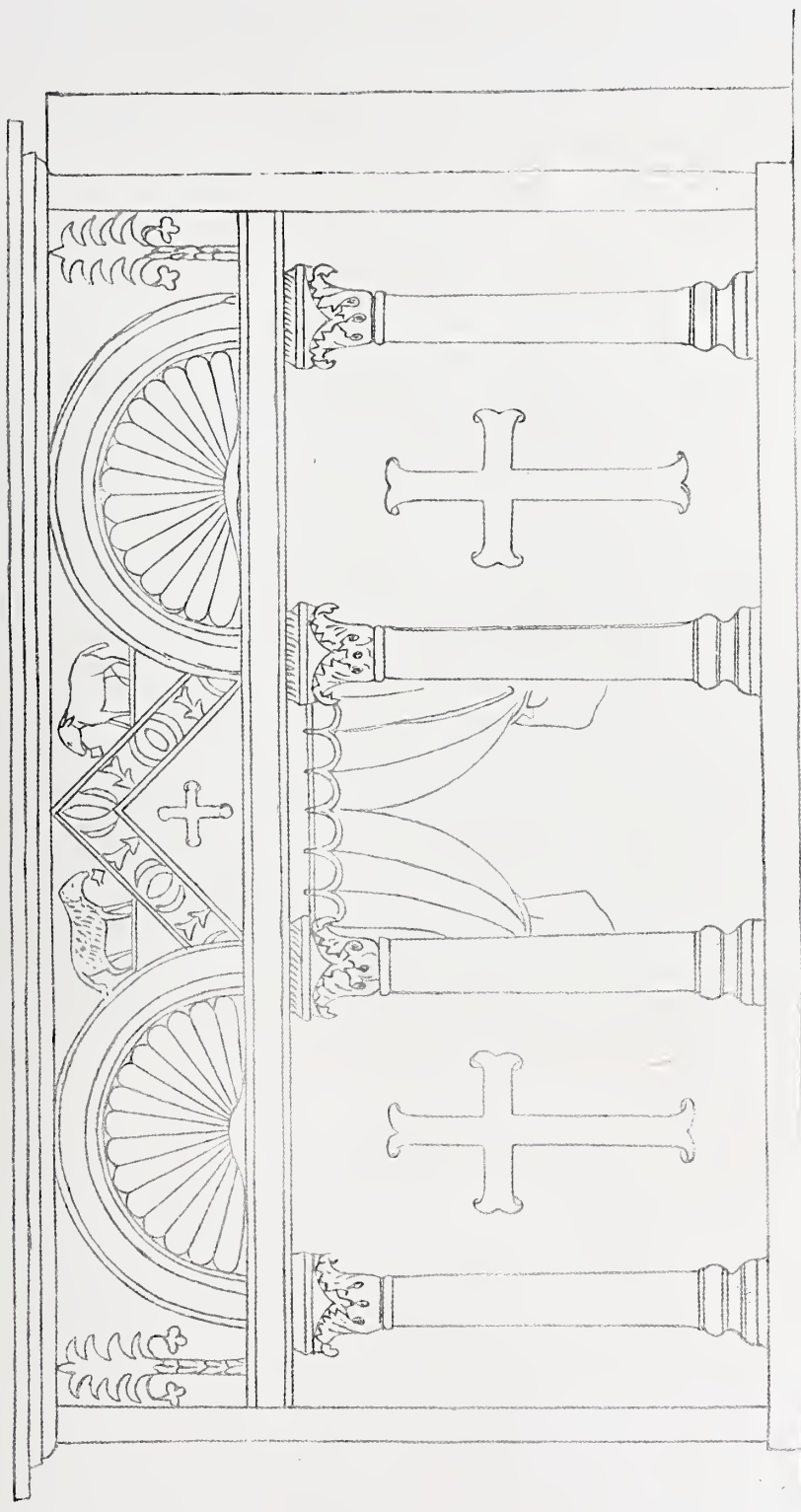



Fig. 13 — Fronte d'altare già nella Villa Lovatelli, presso Ravenna.

nostrum penitus exequatur sicut est nos'ra firma deliberatio. Data in nostro ducali palatio die ultima Augusti Indictione prima MCCCCLXVIII » (1).

VII. — Tommaso Tomai racconta: « Vicino al tempio [di S. Vitale] vi è una piccola chiesa [sepolcro di Galla Placidia] dedicata a Santo Gervasio et Protasio martiri et figliuoli di Santo Vitale, che è tutta lavorata alla musaica di figure bellissime, le quali misteriosamente si guardano l'una e l'altra accennando con le mani dove già era sepolto un gran thesoro, che da uno, che conversava in detto monasterio [di S. Vitale] fu trovato, e levato di

Fig. 14. — Capitello della Basilica Ursiana, ora in S Andrea di Mantova.

quel luogo, portato via, ove non fu più mai veduto d'alcuno; vero è che nel partire ch'egli fece non trovando commodità di levar tutto il thesoro, gli venne lasciato alcune piastre d'oro di valore di quattro scudi l'una, che furono poi tutte ritrovate da Monaci di detto Monastero, quali parimenti ritrovarono nello istesso luogo un'arca di marmo, chiusa, et di assai buona grandezza, la quale per havere il coperchio molto grave, colui che haveva tolto il thesoro, da sè stesso non puotè scoprire; onde essi poi, chiamati alcuni hortolani et circonvicini la fecero aprire et la ritrovarono piena di molte cassette d'alabastro et altre di argento, con di loro coperchi, alcune intagliate, et altre semplici, alcune di lunghezza di un

(26) Arch. Com. Rav. Cancelleria vol. 7, cart. 29, r. La stessa lettera si trova al n. 551 delle *Ducali Venete*, e in riassunto nel FANTUZZI, *Mon. Rav.* IV, 497.

braccio, altre di mezzo, et alcuni di due palmi, che furono tutte aperte et ritrovate piene di santissime reliquie, accompagnate con molte pietre preziose et gioie di non poco valore; et di queste cassette, se ne ritrovano anco hoggidì nel Monastero di S. Vitale in diversi luoghi come anco l'arca grande con queste lettere H. M. E. L. S. H. N. S. che non vogliono altro significare, se non questo *Hoc monumentum et locum sepulchri hered: non sequuntur.* Questa con molte altre cose degne, mi furono mostrate dal Reverendo Padre

Fig. 15 — Capitello della Basilica Ursiana ora in S. Apollinare in Classe presso Ravenna.

Don Vitale Ferrari da Verona professo di questo Monastero huomo di varie et belle lettere et molto intendente dell'antiche et moderne historie. Simigliantemente si trovano molte delle suddette Reliquie nel prefato Monastero, per causa delle quali il giorno degli Innocenti si fa una solennissima festa dove concorre tutta la nostra città. Ma per ritornare al ragionamento nostro, dico, che quando si scopersero dette cassette, quelli che videro tanto splendore, di tante preziose pietre restando ammirati cominciarono a gridare *thesoro, thesoro,* dove in momento si sparse la fama, velocissima più d'ogni altra cosa, per tutta la città ed inoltre questa gran nova portata alli Magnifici et signori Rettori di essa, quali venuti senza punto

indugiare a questo luoco secondo il solito costume et modo de Principi posero le mani sopra detto thesoro, et trattene fuori tutte le pietre preciose, le mandarno all'illustrissima Signoria a Venetia, delle quali, secondo ch'hanno detto alcuni, quelli Signori ornarono di quelle pietre la Pala di S. Marco, et anco buona parte di quelle più belle et rare riposero nel loro thesoro, che sogliono mostrare al Popolo la vigilia dell'Ascensione del Signor nostro et anco il giorno di San Marco, havendo però lasciato quelli Signori alla Reverenda Abatia

Fig. 16 — Capitelli in S. Apollinare in Classe presso Ravenna.

di San Vitale, come patrona del detto oratorio, tutte quelle Reliquie de' Santi che vi ritrovarno, insieme con alcuni vasetti d'argento et anco alquante pietre belle, delle quali, que' Reverendi monaci fecero fare una bella Mitra, nella quale posero tutte quelle pietre preciose per ornamento, la quale anco hoggidì è tenuta delle belle et rare cose che sia nella nostra città » (1).

Questa notizia preziosa — a parte l'allusione agli sguardi misteriosi delle figure del

(1) *Historia di Ravenna* (Ravenna, 1580) pp. 23-26.

Fig. 17. — Colonna e capitello da ciborio - Otranto, Cripta del Duomo.

musaico — è sfuggita allo storiografo del tesoro di S. Marco a Venezia (1), dove noi abbiamo veduto vasi di alabastro o d'altri preziosi marmi, senza ornamento di sorta, che possono benissimo aver appartenuto al tesoro rinvenuto nel sepolcro di Galla Placidia.

Fig. 18. — Capitello del ciborio, di prete Mercurio - Roma, S. Clemente.

Di quanto vide il Tomai nel Monastero, nulla più si sa, e nemmeno dell'ornamento della mitra.

VII. — Il Fiandrini ne' *Annali Ravennati* scrive, al 1632: « Avendo li monaci di Classe vendute le 4 bellissime colonne di bianco e nero orientale, che sostentano la cupola e formano

(1) ANTONIO PASINI, *Il tesoro di S. Marco in Venezia* (Venezia, 1886).

Fig. 19 — Otranto, Cripta del Duomo.

la tribuna dell'altar maggiore del tempio di S. Apollinare in Classe Fuori, e già a tale effetto imbarcate nel Porto Candiano, fu dal nostro Pubblico e da' Ravennati fatto sollecito ricorso a Roma, da cui venne ordine che fossero restituite al suo pristino luogo, ove si vedono anche al presente » (1).

Di tale fatto al 1632 non si rinvenne traccia nelle carte dell'Archivio ravennate; all'incontro dai documenti ne risulta uno identico al 1677, sì che è da ritenere che il Fiandrini equivocasse nella data.

«*Die* 6 *martij* 1677.

Convocato, legitimeque coadunato generali Consilio antiquæ Civitatis Ravennæ ad Campanæ sonum ut moris est in sala parva Palatii comunitatis per banum publicum hesterna die in forma etc. In quo interfuere Perillustris et Rev.mus D. Gubernator, Perillustres Domini Sapientes ad numerum perfectum et Domini Consiliarij ad numerum 51 *faciente in totum* 58 *Recitataque oratione solita, fuerunt illico extracti tres Consiliarij in executione Constitutionis Caetanæ ad contradicendum et quorum nomina sunt hæc videlicet:*

D. Comes Prosper Ginanus,
D. Eques Augustinus Pignata,
D. Laurentius Ravullus I. U. D.

« Molto Illustri Signori,

« Già hanno sentito tutti li Congregati Signori interesse e gelosia di questa Città, e desiderio ch'ha dell'arresto delle quattro colonne di marmo finissimo levate dalla Chiesa di Classe Fuori, et imbarcate per condurle altrove, e perchè porta il pericolo un'improvisa levata non ostante forse i buoni ordini dati da Signori Padroni, si stima prudente provisione l'assicurarsi da' pericoli, che sovrastano, et il Magistrato delle SS.rie VV. propone nel presente Consiglio con la presenza del Molto Illustre et Ecc.mo Sig. Vice Governatore.

Fig. 20. — Capitello nel Battistero di Ravenna.

« Che vada parte che si faccia ellettione di sei deputati del numero de' Consiglieri con pienissima facoltà assieme con i molti Illustri Signori Savi a spese di questo Pubblico di provvedere alla sicurezza di dette quattro colonne sino a nuovo ordine degli E.mi SS.ri

(1) Ms. nella Biblioteca Classense di Ravenna, vol. II, pag 65.

Fig. 21. — Capitello bizantino in S. Nicola a Bari (il pulvino e il collarino della colonna sono posteriori).

Fig. 22. Capitello in S. Apollinare Nuovo di Ravenna.

Padroni di Roma, et ogn'altro miglior modo etc. » Revista — Gio. Battista Maretti contraditore.

Io Bartolomeo Abbiosi contraditore.

Sic 52 } *Capta*
Non 5 }

« *In executione partis suprascriptae factum fuit scruttinium causa eligendi sex deputatos super provisione manutentionis supradicta parte etc. inter quos nominatos ac batotatos in formam obtinuerunt*

D. Capitaneus Ferdinandus Rasponus
D. eques Augustinus Pignatta
D. Franciscus Mangionus
D. Comes Prosper Ginanus et
D. Capitaneus Iulius Rasponus.

. . . .

Iacobus Cucchius Notarius, Cancellarius etc. ».

In seguito a tale azione risoluta e sollecita del Magistrato, le colonne furono levate dalle barche e riportate in S. Apollinare in Classe, dove nel 1723 furono messe a sostenere, sull'altar maggiore, uno sconcio e macchinoso baldacchino che pareva fatto apposta per coprire tutto il musaico dell'abside. Perciò appunto il baldacchino fu levato del tutto nel 1908, e le colonne furono alzate, all'interno e ai fianchi delle due porte della facciata rispondenti alle navate laterali.

X. — D'altre minori dispersioni non è possibile seguire la storia e la sorte. Comunque diremo che intorno al 1870 il dottor Priamo Cerchiari vendette al conte Ouvaroff una transenna a circoli (fig. 12) che si diceva derivata da S. Vitale (ora nel Museo di Mosca) e che poco più d'un decennio dopo l'architetto Raffaele Faccioli, restaurando in Bologna il gruppo delle chiese di S. Stefano, metteva nella porta minore dei Ss. Pietro e Paolo, detta di Nerone e prospiciente in *Via Gerusalemme*, due piccoli capitelli uniti a parte di colonnette, da lui comprati a Ravenna. Non sappiamo invece dove sia andata a finire la fronte d'altare già nella chiesa soppressa di S. Sebastiano, poi nella villa dei conti Lovatelli dal Corno in cui più non si trova (fig. 13).

Ma se finora abbiamo radunati o riassunti i documenti, che ricordano oggetti d'arte ravennati o portati via o fermati nell'atto che si levavano a Ravenna, e i provvedimenti presi o le concessioni date dai vari governi, e le proteste elevate, non sempre indarno, dal Magistrato, ora indicheremo invece altre cose che solo per ragione di stile possiamo ritenere tolte all'antica città.

Infatti, delle infinite dispersioni avvenute nei tardi secoli medioevali, chi può aver

Fig. 23. — Particolare del Protiro di S. Nicola a Bari.

Fig. 24. — Capitello bizantino nel Duomo di Bari.

tenuto conto? Dove sono andati tutti i marmi delle più che ottanta chiese rovinate o distrutte in Ravenna e nel suo suburbio?

Fig. 25. — Base di una colonna nel portico laterale del Duomo di Bari.

Fig. 26. — Base di una colonna nel portico laterale del Duomo di Bari.

Ben più di quanto abbiamo visto sinora dovett'essere quella città, nel medio-evo, una cava di marmi lavorati! E il mezzo di trasporto, agevole allora come oggi, le navi, dovette ben favorire i trasporti lungo tutto il litorale!

Ecco infatti i marmi di Ravenna a Venezia e a Rimini, e giù giù sino a Bari e a

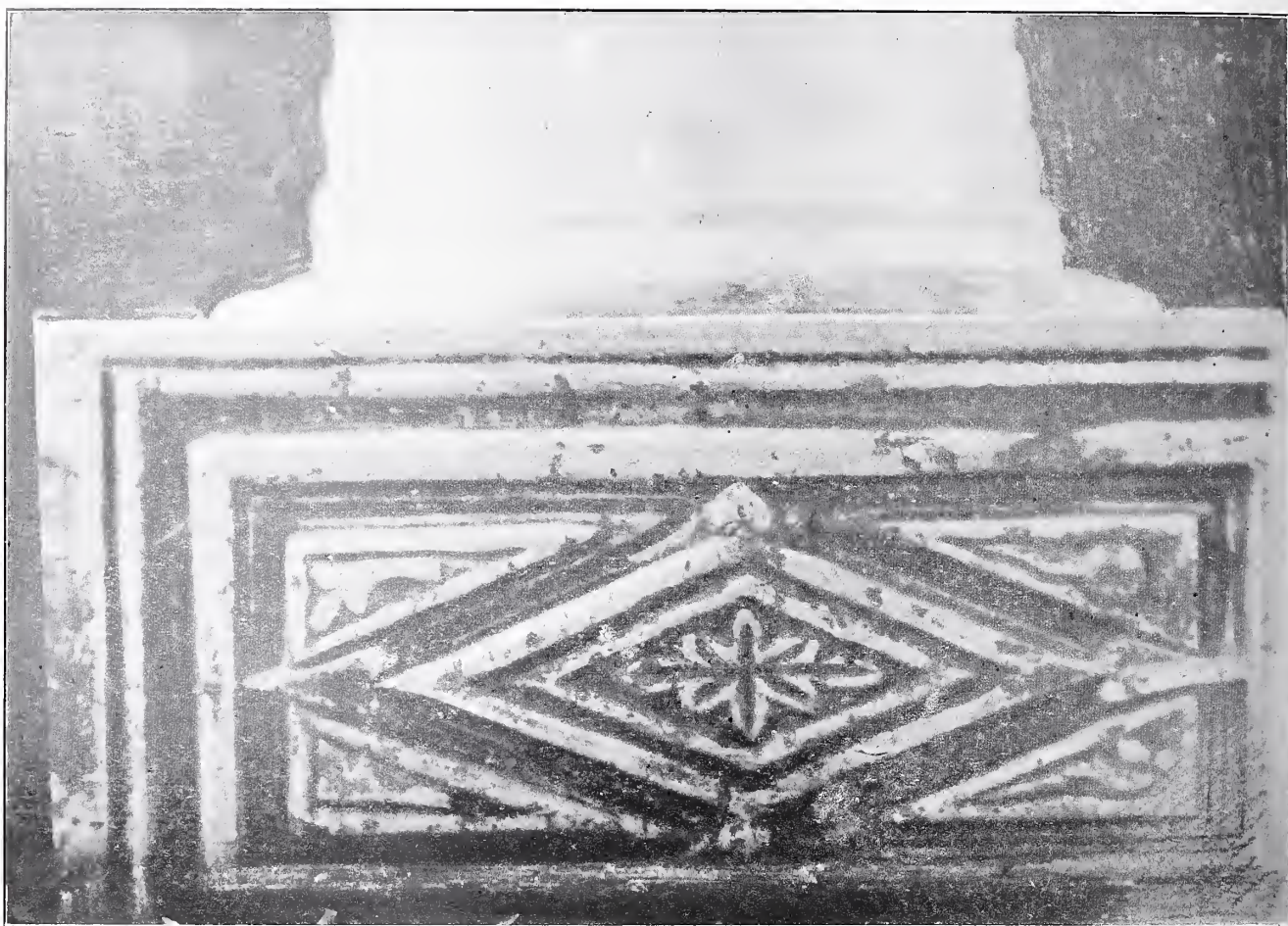



Fig. 27. — Base di colonna in S. Apollinare in Classe presso Ravenna.

Otranto, a preferenza che nelle vicine città di Bologna, di Forlì, di Ferrara, alle quali bisognava giungere coi carri ossia con viaggi più faticosi e malsicuri.

Troviamo nullameno a Mantova un capitello dell'antica Basilica Ursiana (fig. 14); ma oltre che il trasporto non può essere avvenuto che, relativamente, di recente, si tratta di cosa non macchinosa. Ognun sa che la cospicua chiesa a cinque navate, del sec. IV, fu abbattuta nel 1733, dall'architetto Gian Francesco Buonamici, il cui nome vorremmo infamato nei secoli per quanto di rovinoso compì in quello e in altri monumenti ravennati;

ognun sa ch'ei si prevalse (oltrechè delle transenne, dei plutei, di pezzi d'ambone ecc.) delle vecchie colonne e de' capitelli per fare il pavimento della nuova chiesa, tagliando le une e gli altri a fette come si taglia il salame! Ben poco si salvò allora dalla bestiale strage, e dei capitelli delle navate, che noi sappiamo, solo due: uno ora in S. Apollinare in Classe

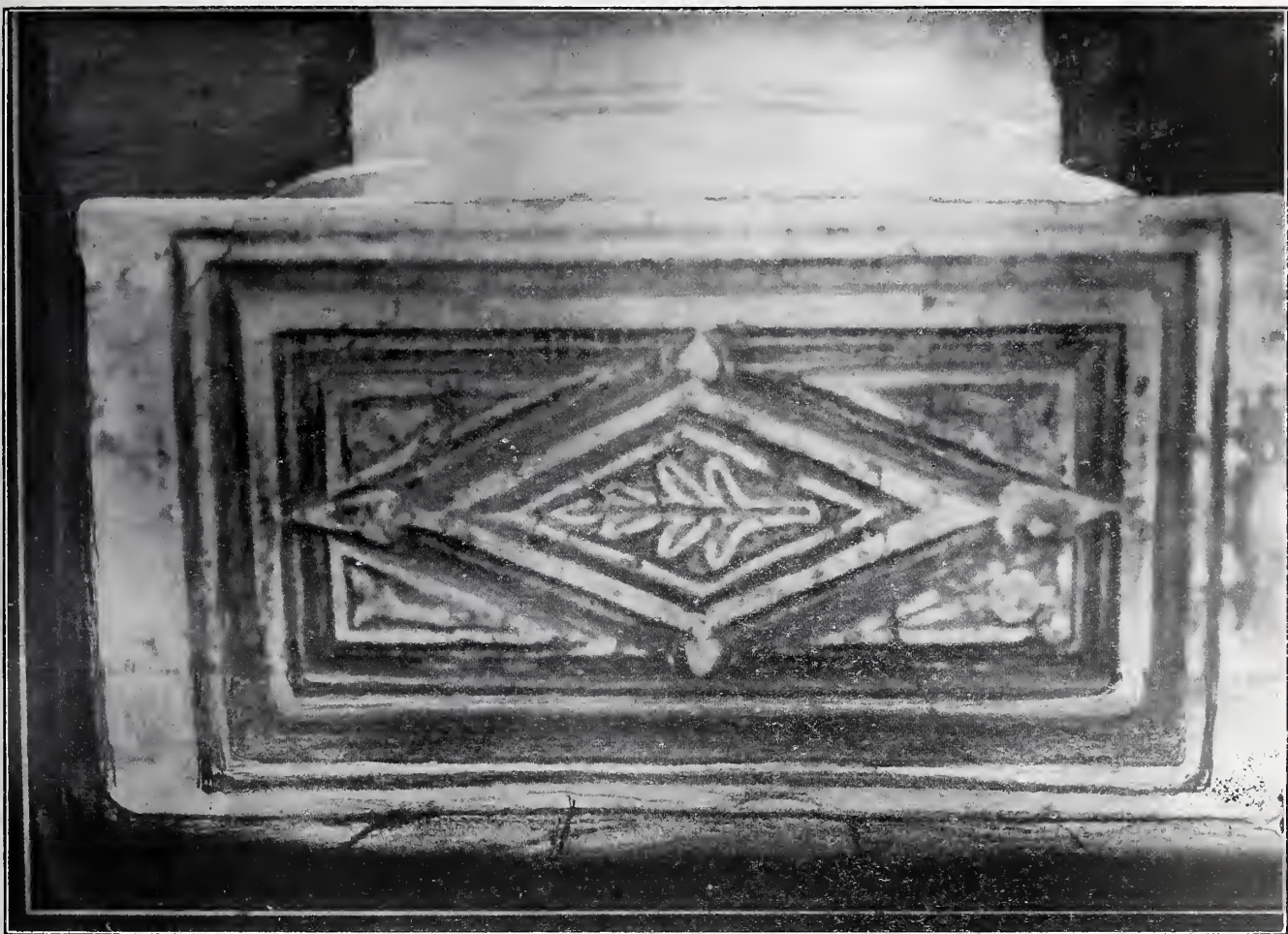



Fig. 28. — Base di colonna in S. Apollinare in Classe presso Ravenna.

(fig. 15 e 16) e l'altro in S. Andrea di Mantova. Girolamo Fabri scriveva nel sec. XVII: « Cinque ampie navi compongono questo nobile edificio e quarant'otto colonne di marmo greco lo sostengono compartite in quattro ordini, tra le quali le più grandi e belle sono le ventisei che reggono la nave di mezzo con i suoi capitelli variamente figurati, in alcuni dei quali vedendosi effigiata l'aquila e il capo d'Ariete di mano di buon artefice congetturasi essere avanzi del Campidoglio ossia del tempo di Giove Capitolino che, come si legge

Fig. 29. — Capitelli pugliesi del sec. XI o XII imitanti i bizantini - Bari, S. Nicola.

nella vita di S. Apollinare, i Gentili avevano in Ravenna » (1). Archeologia da seicento, per la quale ogni bestia si riferiva «al tempo degli Dei falsi e bugiardi»! Ma già il settecento,

Fig. 30. — Capitello pugliese del sec. XI o XII imitante i capitelli bizantini - Bari.

il secolo del Muratori, metteva in quarantena la vecchia opinione sì che Luigi Amadesi

(1) *Ravenna ricercata* (Bologna, 1678), p. 51 Vedi anche le sue *Sagre Memorie di Rav. antica*, (Venezia, 1664) p. 2, e i *Lustri Ravennati* di SERAFINO PASOLINI Part. I, (Bologna, 1678), p. 73.

scriveva dubitando: « Perchè alcuni scolpita portavano l'aquila e l'ariete, indussero molti a credere che le colonne e i capitelli reliquie fossero del Campidoglio o del tempio di Giove che in Ravenna gentile fabbricato aveva l'idolatria! » (1).

Che i costruttori della chiesa di S. Nicola a Bari e della cattedrale d'Otranto si giovassero di materiale anteriore molti hanno agevolmente veduto (2). Noi aggiungeremo che

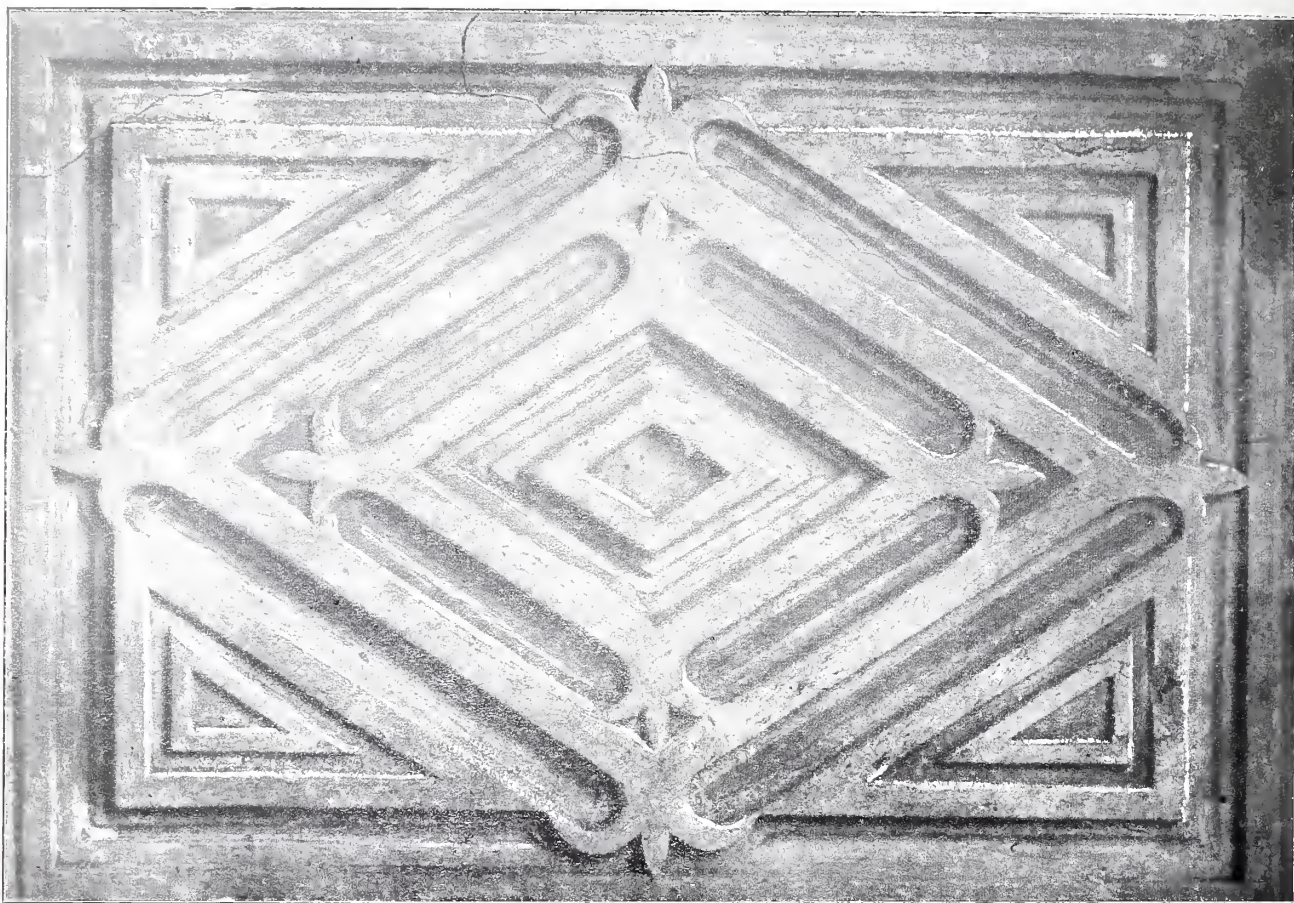



Fig. 31. — Pluteo pugliese del sec. XI o XII imitante i plutei bizantini - Bari, Museo.

diversi marmi sono di derivazione ravennate, e presentano quei caratteri *locali* che li differenziano dalle sincrone produzioni scultorie d'altri paesi. D'altra parte, non solo da Ravenna dovettero i costruttori pugliesi derivare quanto potevano per giovarsene nei nuovi edifici: certo anche dal territorio soggetto a Roma non riuscendo a trovarsi ch'essi avessero nel loro paese monumenti sorti tra il secolo V e X, da trasformare o da spogliare.

(1) *Metropolitana di Ravenna* (Bologna, 1748).

(2) Cfr. EMILIO BERTAUX, *L'art dans l'Italie Meridionale* (Parigi, 1904).

Fig. 32. — Capitelli del ciborio di S. Apollinare Nuovo in Ravenna.

Non sono ravennati i piccoli capitelli bizantini con le rispettive colonne ora della cripta del Duomo d'Otranto, che sostennero certo in origine due cibori. Tre capitellini col paniere

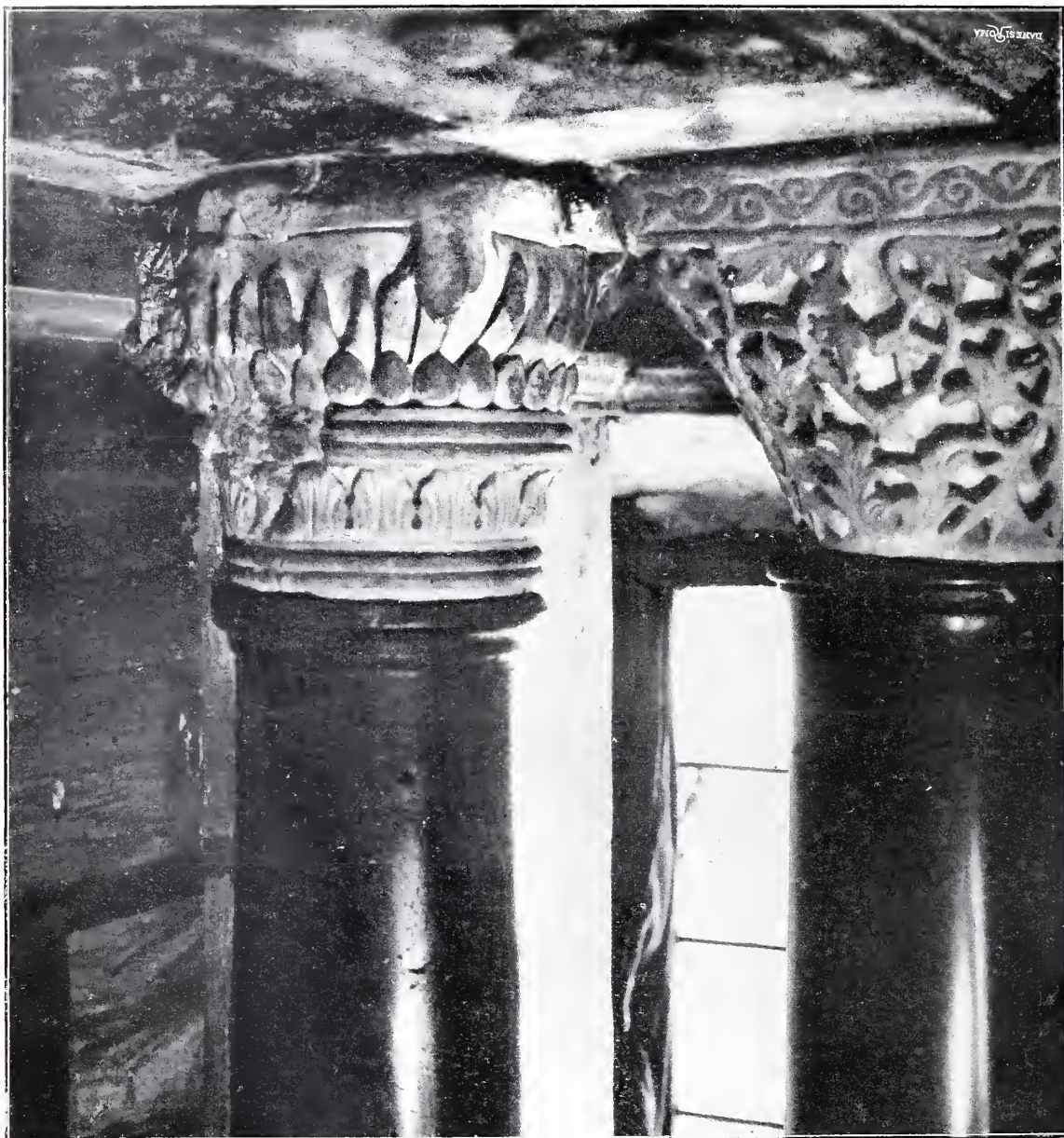



Fig. 33. — Capitelli del ciborio di S. Apollinare Nuovo in Ravenna.

traforato e agli angoli quattro aquilette (fig. 17) sono da riferirsi al tipo di quelli del ciborio di prete Mercurio in S. Clemente di Roma (514-523) (fig. 18). Nè ravennati paiono gli altri tre pur del secolo VI, a forma di cubo, con dischi, aquile e croci non rispondenti al senti-

mento dei marmorai di Ravenna; ma ben di là dev'esser derivato il gruppo dei capitelli ad una serie o due di foglie d'acanto curvantesi sotto una voluta schiacciata e unentisi sotto il rosone (fig. 19, 21, 23 e 24).

Fig. 34. — Capitello del Museo Vaticano in Roma.

Tali capitelli, dove si vede il *motivo* romano divenuto rozzo e greve in modo tutto speciale; dove le volute si deformano sino a restare una semplice striscia a contorno delle foglie superiori, così da perdere il significato originario, dove il bottone o la rosa interposta agli

angoli dell'abaco si deforma in un rozzo «bugno» grossolano a sostegno del pulvino, sono caratteristici in Ravenna e si possono vedere in S. Apollinare Nuovo, in S. Maria Maggiore, in S. Agata, nel Battistero (fig. 20) ecc. Ma una somma ben più notevole di marmi ravennati si trova in S. Nicola da Bari, forse tratta da un solo monumento. Troviamo là una diecina di capitelli del tipo di quelli ricordati (fig. 21), e in ispecie di S. Apollinare Nuovo (fig. 22), messi in opera nella parete interna rispondente alla facciata, lungo il muro perimetrale della navata sinistra e sopra alcune delle colonne isolate della navata maggiore pur dal lato manco; troviamo altri capitelli, pur ravennati nella facciata, sulle colonne che reggono le lesene e uno anche sulla colonnetta sinistra del protiro (fig. 23) di minori proporzioni ed uguale ad altri che si vanno scoprendo nella cattedrale di Bari (fig. 24), e specialmente negli archi del matroneo. E due frammenti marmorei di carattere schiettamente ravennate sono le basi (fig. 25 e 26) sottoposte alle due colonne del portico laterale della Cattedrale (1), basi identiche a quelle delle colonne di S. Apollinare in Classe ornate di rombi includenti un fogliame, e di triangoli (fig. 27 e 28).

È inutile aggiungere che tutti questi lavori bizantini, usati nella costruzione di monumenti pugliesi, svariano da quelli lavorati appositamente anche nella materia, perchè sono in genere di marmo *greco*, come si dice usualmente, o di *proconnesio* se si vuol specificare il marmo usato più abbondantemente in Ravenna.

Il Bertaux indica *materiale* bizantino, anche per la chiesetta d'Ognissanti a Trani (2), ma non sappiamo se presenti caratteri ravennati; i quali sono così definiti da far fede che fossero lavorati da artefici della città romagnola allora popolosa e, come capitale, di primaria importanza. Dall'Oriente non crediamo che vi fossero portati più che i blocchi del marmo e le colonne. Solo in queste difatti si veggono le lettere o marche greche che, secondo alcuni, designano le cave o i cantieri di lavoro; non mai su capitelli o transenne o plutei, tutte cose che se fossero state eseguite in Oriente e di là senz'altro trasportate a Taranto, a Roma, a Ravenna, a Parenzo, ad Aquileja dovrebbero presentare, non affinità, ma identità di lavoro tanto con ciò che rimane in Oriente (presunto luogo d'origine) come con ciò che si vede nelle città ricordate. Invece per ognuno dei luoghi ricordati, mentre riscontriamo un sentimento generale e uno stile concorde, vediamo, nel modo d'interpretarlo artisticamente e d'eseguirlo tecnicamente, varietà evidenti che assicurano trattarsi di lavorazione indigena. Gli stessi ornamenti marmorei delle chiese bizantine di Salonicco, che più somigliano a quelli di Ravenna nell'insieme, mentre svariano nel particolare, più minuto e fine, e nelle proporzioni più svelte e gentili (3), presentano alcuni disegni assolutamente mancanti nell'ornamentazione ravennate (4).

(1) Sono derivate da blocchi romani e lavorate da tre soli lati, il che prova che in origine il quarto lato aderiva al muro.

(2) Op. cit., p. 358.

(3) G. I. RIVOIRA, *Le origini della Architettura Lombarda*, Vol. I (Roma, 1901), fig. 29, 30, 35.

(4) Op. cit. fig. 24, 26, 32, 33, 34, 102. Il RIVOIRA suppone che i capitelli di S. Apolli-

Nè di poca importanza è considerare come i marmi bizantini messi in opera nella costruzione primitiva dei monumenti delle Puglie, servissero spesso d'esempio ai marmorai di quel paese per eseguire quanto ancora era da fare, e come costoro, tanto per la maggior dolcezza della pietra quanto per ideale artistico, ottenessero maggior precisione e sottigliezza e profondità di solco (fig. 29, 30 e 31), cose che, arricchite da nuove fonti e nuove scoperte di motivi ornamentali, finirono per creare il tipo pugliese, il quale, pur essendo ben distinto, ha però le sue radici nelle zolle bizantine.

XI. — Nella Cappella detta delle Reliquie in S. Apollinare Nuovo di Ravenna si trovano confinate le quattro colonne di porfido e i quattro capitelli che in origine sostennero il ciborio sull'altar maggiore. Due capitelli cubici a traforo inghirlandati di rami d'olivo sono de' soliti ravennati, ma gli altri due diversificano completamente per composizione e per esecuzione (fig. 32 e 33). Consistono essi di una serie di foglie diritte su cui, in tre fascie sovrapposte, ricorrono listelli, frutta e serpi stilizzati (*uraei*). Negli angoli si svolgono le volute.

Finora abbiamo trattato di oggetti d'arte estratti da Ravenna: quei capitelli invece debbono essere stati trasferiti a Ravenna da Roma. Sono infatti capitelli provenienti da un tempio consacrato al culto egiziano nel sec. II. L'*uraeus*, serpente sacro, era venerato dagli Egizi come simbolo della regalità e della divinità. Lo si riscontra frequentemente nei templi isiaci e anche in alcuni monumenti della Fenicia (1).

Ai due capitelli da colonna ora in Ravenna corrisponde perfettamente un capitello da pilastro ora nel Museo Vaticano, proveniente da uno scavo di Roma (fig. 34). È da ritenere quindi che quelli pure derivassero in antico dallo stesso tempio.

Corrado Ricci.

---

nare in Classe «perchè non si adattano tutti convenientemente ai rispettivi fusti» non fossero eseguiti sopra luogo. Ora simile mancanza di precisione, in quella chiesa come nelle altre ravennati, si riscontra anche nella parte muraria che non può esser fatta se non sopraluogo. Oltracciò quei capitelli sono identici ad altri fatti in Ravenna un buon terzo di secolo prima, per S. Andrea dei Goti e recanti il monogramma di Teodorico.

(1) E. Renan, *Mission*, pl. 9; Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, tom. III, fig 61; Pierre Gusman, *L'Art decoratif de Rome* (Parigi, 1908) fasc. II. tav. 30.

VARIETÀ * NOTIZIARIO
RECENSIONI

VARIETÀ

IL BOSCO SACRO DELLA NINFA FURRINA E IL SANTUARIO DEGLI DEI SIRI SUL GIANICOLO

L'attenzione degli studiosi sul bosco sacro della Ninfa Furrina, tristamente celebre nella storia per la morte ivi avvenuta nel 121 a. C. del tribuno C. Gracco, fu destata nel 1906 e resa intensa per merito specialmente dal signor Paolo Gauckler, che illustrava in quell'anno con un accurato studio i rinvenimenti avutisi di recente nella villa Wurts, già Sciarra, al Gianicolo. Quivi in occasione di lavori per la costruzione di un padiglione di guardia, a poca distanza dal *Viale Glorioso*, eran venute alla luce diverse iscrizioni greche e latine menzionanti insieme con le ninfe Furrine, alcune divinità siriache, come *Adados*, *Adados Libaneotes*, *Adados Acroreites*, *Iupiter Maleciabrudes*, *Zeus Keraunios* (1). Le conclusioni cui era venuto il Gauckler in base all'esame dei nuovi testi epigrafici, comparati con altri di uguale provenienza, e studiati in rapporto coi luoghi dove detti testi furono scoperti, erano state da una parte il riconoscimento del Lucus Furrinae nel declivio a fortissima pendenza della villa Sciarra, e l'identificazione della dea Furrina arcaica con le ninfe Furrine delle iscrizioni dell'epoca imperiale (2), dall'altra la convinzione dell'esistenza di una sorgente nel fondo del bosco sacro, sorgente che alla fine del secondo secolo dell'era nostra dovette fornire l'acqua lustrale necessaria ai bisogni di un tempio degli dei siri, da poco stabiliti nel *lucus*, non lungi dal ninfeo primitivo (3).

Simili conclusioni vennero poste seriamente in dubbio dall'Huelsen, che in una conferenza tenuta nell'Imperiale Istituto Archeologico di Roma il 19 aprile 1907, e poi in una memoria inserita nelle *Mitteilungen* di detto Istituto, 1907, p. 225-254, non solo combatteva alcune delle congetture del Gauckler, ma le definiva addirittura concezioni poetiche (4). Il Gauckler rispondeva con uno studio pieno di limpidezza e di acume (La source du lucus Furrinae au Janicule) inserito in Mélanges de l'Ec. franç. de Rome, 1908, p. 283-336, in cui mostrava anzitutto la logicità delle sue induzioni in base all'esame della stratificazione geologica del colle Gianicolense, e alla configurazione speciale della località in questione; e aggiungeva poi varie constatazioni sull'analisi dell'acqua da lui creduta proveniente da sorgente locale, e sul grado costante di temperatura dell'acqua stessa, e sulla sua varia abbondanza a seconda delle stagioni, che davano già una piena conferma a queste sue induzioni, quando un fatto inaspettato, l'improvviso impoverimento d'acqua di un serbatoio, e la conseguente assoluta necessità in cui si era trovata la « Società del Gianicolo » proprietaria del bacino, di porre riparo al grave inconveniente, avevan messo lui, Gauckler, in condizione di risolvere definitivamente, il problema, riconoscendo, con l'esplorazione di un antico pozzo esistente nella proprietà Wurts, tutto un sapiente si-

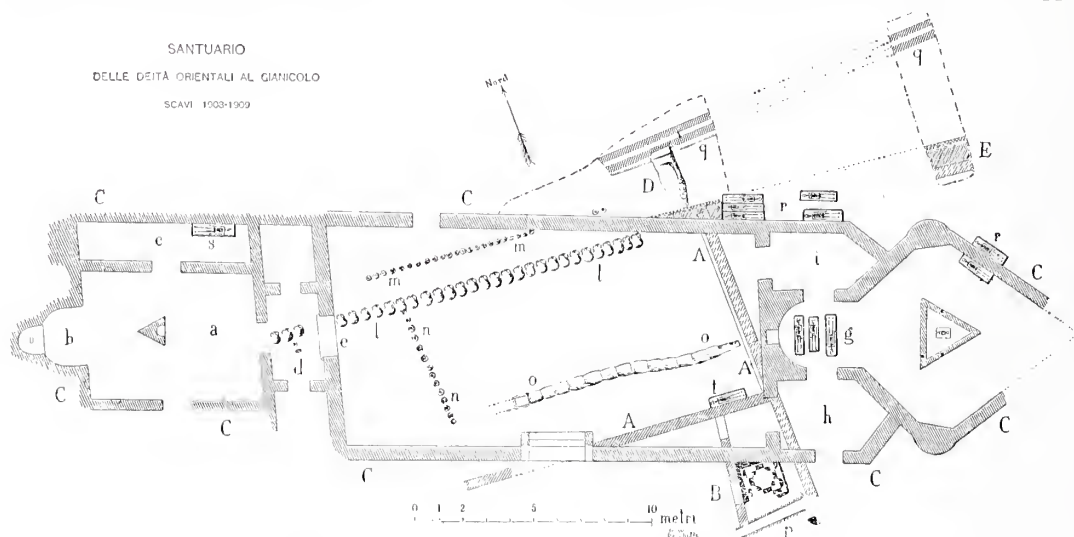
(1) Le iscrizioni furono a più riprese, e brevemente, pubblicate dal GATTI in *Bull. com.* 1906, p. 332, e in *Notizie degli Scavi*, 1906, p. 248 e seg. (cfr. p. 433), e da VAGLIERI, in *Not. Scavi*, 1907, p. 88 e seg. Il GAUCKLER ne fece oggetto di una comunicazione all'Accademia delle iscrizioni e belle lettere (*Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1907, p. 135-159), e ne trattò poi ampiamente in *Bull. com.*, 1907, p. 45-81. Dopo di lui il sig. CLERMONT-GANNEAU le illustrò nuovamente e diffusamente in *Comptes rendus*, 1907, p. 250-258, e in *Recueil d'arch. orientale*, VIII, 1907, pagina 51-59. Furono quindi pubblicate e studiate di nuovo dall'HUELSEN in *Mitteil. des kaiserl. deutschen arch. Inst.*, röm. Abt., XXII, 1907, p. 225-254. Cfr. del resto GAUCKLER, *Bull. com.*, 1907. p. 45, n. 1; *Comptes rendus*, 1908, p. 510, n. 2; *Mélanges de l'École française de Rome*, XXVIII, 1908, p. 283, num. 1.

(2) C, I. L. VI, 422 = GAUCKLER, *Bull. com.* 1907, p. 71; *Comptes rendus*, 1907, p. 153 e seg.; cfr. HUELSEN, Röm. *Mitteil.*, 1907, p. 250 e seg.

(3) GAUCKLER, *Comptes rendus*, 1907, p. 135-159; *Bullett. com.*, 1907, p. 45-81; cfr. *Mélanges* citate, 1908, p. 285-286.

(4) HUELSEN, Röm. *Mitteil.*, 1907, p. 253.

stema romano di allacciamento delle acque Furrine. Erano infatti queste le stesse acque che, dando fin dai tempi preistorici un rigoglio di vegetazione selvaggia al declivio Gianicolense, avevano ai primitivi abitatori del colle ispirato il sacro orrore della presenza di un nume, e avevan localizzato in quel punto il culto della ninfa Furrina, continuatosi poi tra l'esuberanza di una flora vigorosa, all'ombra di un lucus disposto a boschetti e piantagioni di grandi alberi, mentre le acque incanalate furono all'uscir del terreno raccolte in un bacino e condotte a far bella mostra di sè (5).

Restava da assodare l'esistenza del tempio dedicato alle divinità siriache, e a questo scopo si provvide con scavi che rivestiron dapprima il carattere di semplici ricerche di sorgive acquifere, e continuarono poi apertamente come esplorazioni di carattere unicamente archeologico. Le indagini furono accuratamente condotte e dapprima generosamente sovvenzionate e dirette dai signori Georges Nicole e Gaston Darier di Ginevra, che le compirono in due campagne successive, svoltesi dal 28 maggio al 30 giugno 1908, e dal 9 novembre 1908 alla fine di aprile 1909; quando poi, l'ausilio dei suddetti Nicole e Darier venne a mancare, la Società Immobiliare del Gianicolo con fondi propri condusse una terza campagna di scavo, dal maggio al 20 giugno 1909, giorno in cui i lavovi furono completamente sospesi (6).

Pianta del Santuario dalle notizie degli scavi. 1909, tav. a p. 410.

I resultati di questi scavi sono di tanto interesse e così nuovi che mette conto parlarne per esteso.

Le costruzioni messe allo scoperto ci rivelano con ogni evidenza non meno di tre sovrapposizioni di edifizi, distinguentisi perfettamente fra loro

(5) A questo grandioso ninfeo apparteneva forse la magnifica vasca monolitica in marmo di Caristos (m. 2,09 × 2,50 × 0,65), di cui è parola in GAUCKLER, *Mélanges de l'École française de Rome*, 1908, p. 332 e seg.

(6) Su questi scavi cfr. GAUCKLER, *Les fouilles du « Lucus Furrinae » à Rome* in *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 1908, p. 510 e seg.; *La source du Lucus Furrinae au Janicule*, in *Mélanges de l'École franç. de Rome*, 1908, p. 283 e segg.; NICOLE et DARIER, *Le sanctuaire des dieux orientaux au Janicule*, ibid., 1909, p. 1 e segg.; GAUCKLER, *Les derniers résultats des fouilles au Janicule*, in *Comptes rendus*, etc., 1909, p. 225-227; *Le couple héliopolitain et la Triade solaire dans le sanctuaire syrien du Lucus Furrinae à Rome*, in *Mélanges*, etc., 1909, p. 239 e segg.; *La nativité de la déesse Syrienne « Atargatis »*, in *Comptes rendus*, 1909, p. 424 e segg.; *Les dernières recherches dans le sanctuaire syrien du Lucus Furrinae à Rome*, ibid., p. 490-492; *Les trois temples superposés du « Lucus Furrinae »*, ibid., p. 617 e segg.; GATTI, *Not. degli Scavi*, 1908, p. 262-263; *Bullett. comunale di Roma*, XXXVII (1909), p. 97-106, 298-302; PASQUI, *Not. degli Scavi*, 1909, p. 389 e segg. Vennero date altresì più o meno notevoli notizie dei trovamenti gianicolensi in giornali, riviste di varietà, ecc.; ma per esse rimando alle notizie date qua e là dagli autori nella bibliografia innanzi citata. Ricorderò solo che il GAUCKLER promette (cfr. *Comptes rendus*, 1909, p. 619, n. 2), una nuova monografia da inserire nelle *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscriptions et belles-lettres*.

Si occupano altresì degli scavi nel « Lucus Furrinae »: G. PERROT in *Comptes rendus*, etc., 1908, p. 116-119, e in *Journal des Savants*, 1909, p. 136-137; CSERMELYI, *Tempel des Hadad und der Atargatis am Janiculus* in *Közlöny Egyetemes Philologiai* (= Zeitschr. f. die gesamte Philolog.) XXXIII (1909), p. 311-312; *Revue Archeologique*, 1909, p. 141-143; G. WISSOWA, in *Berliner philol. Wochenschrift*, 1909, sp. 1538-1541; *Journal of Hellenic Studies*, XXX, (1910), p. 171-172; PERICLE DUCATI, in *Atene e Roma*, 1910, p. 38-39.

per la diversa orientazione e pei generi vari di costruzione.

Il nucleo più antico di rovine, che è insieme quello che per essere il più profondamente sottostante al piano attuale di campagna, fu l'ultimo ad essere scoperto, è un intreccio complicato di muri, che pareva non rivelassero ancora, quando il Nicole dirigeva i lavori, una funzione ben definita, e che furono perciò da lui vagamente attribuiti al secondo secolo a. C, senza una determinazione più precisa (7). Pel Pasqui invece essi sono un'opera grandiosa del primo secolo dell'impero, una piscina vera e propria intesa a raccogliere e a distribuire una parte delle acque Furrine, essa stessa continuazione di un muro repubblicano a parallelepipedi di tufo, destinato a contenere le acque di filtrazione a monte; quando poi per la prima costruzione del santuario, il livello delle acque venne a rialzarsi, la piscina venne utilizzata come smaltitoio delle acque (8). Pel Gauckler infine essi sono i resti di un vero e proprio primo tempio delle divinità siriache, tempio anteriore a quello di Gaionas, e sorto, a giudicare dall'apparecchio struttivo del muro a sistema di mattoni triangolari applicati contro una muratura piena, in quel breve periodo di tempo in cui l'imperatore Nerone accordò il suo favore al culto della dea Atargatis (9). La quale opinione è certo quella che si presenta con la maggiore parvenza di vero: una costruzione grandiosa quale la suppone il Pasqui diviene infatti alquanto inverisimile se si pensa che è sproporzionata allo scopo di raccogliere una vena d'acqua assai povera, e difficilmente d'altronde essa potrebbe dare una spiegazione logica alle affinità esistenti tra i resti più antichi, e il *temenos* e il tempio successivo, detto di Gaionas, e in ispecie all'esistenza sotto il terrapieno di anfore del medesimo tempio di Gaionas, di un analogo ordine di giarre verticali, poste evidentemente per una ragione rituale simile a quella del *temenos* superiore (10).

Fig. 1. — Allineamento di anfore vinarie in direzione est-ovest.
(da PASQUI, *Not. degli scavi*, 1909, p. 405, fig. 11).

Assai più notevoli dei resti più antichi sono gli avanzi del tempio di quel Gaionas, *cistiber Augustorum* che ci è ricordato, — specialmente quale veneratore delle divinità siriache, — in pa-

(7) NICOLE et DARIER, *Le sanctuaire*, etc., in *Mélanges* 1909, p. 27-28.

(8) PASQUI, in *Not. degli Scavi*, 1909, p. 407 e seg.

(9) SUETON., *Nero*, c. 56; cfr. GAUCKLER, *Comptes rendus*, etc., 1909, p. 645.

(10) GAUCKLER, *Comptes rendus*, etc., 1909, pag. 643 e fig. 4.

recchie iscrizioni (11). Il santuario di Gaionas, orientato nello stesso senso che i muri del più antico edifizio, ed in parte ad esso sovrapposto, ha lasciato di sè poco più che alcuni muri superiormente screstati e due piccoli vani pavimentati a mosaico lungo cui corre un canale. Ma quello che costituisce la più notevole sua peculiarità è il suo *temenos*, che oltre ad essere perfettamente orientato da nord a sud, e ad aver le arterie mediane corrispondenti esattamente al cardo e al decumanus della delimitazione augurale (12), ci presenta degli allineamenti di anfore assolutamente nuovi finora nelle cerimonie rituali. Alla limitazione del tempio dovette invero servire, secondo l'opinione del Gauckler (13), l'unica fila di anfore vinarie, infisse per la punta nel suolo, con la pancia tangente, in direzione est-ovest (fig. 1), mentre ad indicare il decumanus dovette servire l'altro ordine di anfore che, in direzione nord-sud, si fece correr normale alla prima fila di anfore anzidetta. Ma al di qua dell'allineamento di anfore correnti da est ad ovest, si scavò un fossato profondo, il cui terreno fu rigettato verso il temenos rialzandone così il livello; e la scarpata dell'aggere così creato fu allora consolidata mediante tre ordini di anfore panciute per olio coricate per un sol verso, e collocate nel medesimo senso di una delle pareti lunghe dell'edifizio (fig. 2), onde all'aggere si dette consistenza e un'altezza adeguata, venendosi in pari tempo a costituire con esso, insieme con le difese della prima fila d'anfore, e del terreno della trincea intermediaria, una barriera inaccessibile che assicurava il tempio da qualsiasi profanazione. Che le anfore fosser destinate infatti a rappresentare, quale favissa, delle cerimonie rituali compiute, è cosa che si deve assolutamente escludere, perchè è chiarissimo che esse furon deposte nel terreno in una sola volta, e non in moltissime occasioni successive, come, viceversa, sarebbe dovuto accadere (14).

Fig. 2. — Anfore oleari nella scarpata dell'aggere.
(da PASQUI, *Not. degli scavi*, 1909, p. 494, fig. 9).

La favissa vera e propria fu invece costituita in

(11) C. I. L., VI, 420 = 30764; 32316 = KAIBEL, C. I. G. I. 1512 = Inscr. Graec. ad res rom. pertin., p. 89, n. 235; C. I. L., XIV, 24 Cfr. GAUCKLER, *Comptes rendus*, 1907, p. 139; *Bull. com.*, 1907, p. 55 e segg.; HUELSEN, *Mitteil. des kais. d. arch. Inst.*, röm Abteil., XXII (1907), p. 235 e seg., 243 e seg.

(12) GAUCKLER, *Comptes rendus*, 1909, p. 626.

(13) *Comptes rendus*, 1909, p. 626 e segg.

(14) PASQUI, *N. S.*, 1909, p. 406.

quel profondo fossato, donde si cavò la terra per la costruzione dell'aggere; e detta favissa, alimentata per più di un secolo, ha naturalmente restituito alla luce una straordinaria quantità di scorie, di ceneri, di ossa calcinate di quadrupedi e di uccelli, e infiniti frammenti di oggetti votivi e di vasellame sacro accumulatosi via via con le offerte e coi sacrifizî (15). Tra il quale vasellame sacro non ne manca una specie che, sia per le forme caratteristiche, quali le situle, sia per la patina e il processo di smaltatura, si riporta indubbiamente al commercio con l'Oriente, dove era di uso frequente nel culto delle stesse divinità (16).

Al santuario di Gaionas, per i vari usi del tempio, perveniva l'acqua pura della sorgente Furrina; e la fontana da cui tale acqua partiva è stata identificata anch'essa, oltre che pel rinvenimento dell'iscrizione di Gaionas, per la direzione di quattro canali rettilinei che se ne distaccano a ventaglio, e che si posson seguire nel loro tracciato (17). Dei canali il più degno di nota seguiva quasi orizzontalmente la direzione dell'asse centrale del santuario, e portava l'acqua necessaria alle abluzioni sacre in una specie di *delubrum*, costituito da due camerette contigue aprentisi verso il sud-est, fornite di tutti gli adattamenti struttivi che sono necessarî alle lustrazioni imposte dal rito siriaco (18).

Ma quello dei santuari di cui abbiamo gli avanzi più cospicui, e che ci ha serbato le sorprese più notevoli e più inattese, è stato l'edifizio superiore. Costituito com'è di tre parti, esso già per la pianta e per la disposizione degli ambienti, si allontana grandemente da tutti gli altri edifizî consimili. Ed è veramente singolare come la parte occidentale del sacro recinto ci richiami, — e in maniera sorprendente, — alle basiliche cristiane (19). Il sacello occidentale consta infatti di una cella centrale terminante ad abside, e di due navate basse laterali, accessibili da due porte praticate nei lati dei muri della cella, mentre sul davanti di questo corpo principale, un vano traverso, diviso in tre scompartimenti ineguali, è assolutamente analogo, per la disposizione e per la forma, ad un *narthex* cristiano. Una specie di subbasamento triangolare conservato sino a un'altezza assai poco considerevole si eleva nel centro della cella, alla quale dava luce l'unica grande porta principale del tempio, cui serviva di soglia l'iscrizione dedicatoria di Gaionas (20).

All'estremità opposta del sacro recinto si elevava invece la parte più importante del santuario, una specie di sacello dei misteri, cui si accedeva per mezzo di un cortile (21). Il sacello, di forma eptagonale a parere del Pasqui (22), ottagonale secondo il Nicole e il Gauckler (23), è una cappella, probabilmente scoperta, accessibile da due vestiboli riuniti fra loro da un'abside, e presentante per la disposizione speciale dei vani e per la ubicazione delle porte, tutto l'aspetto di un *sancta sanctorum*, di una specie di *adyton* inviolabile, sicuro da qualsiasi sguardo profano.

È in quest'ultimo complesso di ambienti che si sono fatte le più notevoli fra le scoperte.

In uno dei vestiboli del santuario, oltre un frammento di grazioso candelabro triangolare con figure di ninfe od Ore danzanti, ciascuna delle quali prende un lembo del mantello della fanciulla che precede, mentre ritiene con la mano libera le pieghe del proprio chitone (fig. 3), si è infatti rinvenuta giacente supina lungo il muro anteriore destro del vano, una statua integra di Dionysos, in marmo pario, in tale eccellente stato di conservazione che, avuto riguardo altresì alla cura avuta sin nell'antichità di conservare nel *kantharos* un dito della statua casualmente spezzatosi, ci dà ogni ragione di credere che essa fosse stata intenzionalmente nascosta colà in antico. La statua del nume è stante, e col peso del corpo mollemente portato sulla gamba destra; il braccio diritto è abbandonato a sè stesso lungo il fianco, e regge nella destra il *kantharos*, mentre la mano sinistra portata all'altezza delle spalle, stringeva presso l'estremità superiore un tirso oggi mancante (fig. 4). La caratteristica più singolare che la figura ci presenta è quella delle tracce di doratura; le quali si restringono però alla testa, alle mani e al *kantharos*, lasciando giustamente supporre che il resto del corpo, nudo, fosse abitualmente ricoperto da un vestito di lana o di porpora che rendesse più compatibile e più logica la presenza del nume in un santuario di divinità si-

(15) NICOLE et DARIER, o. c., p. 31; GAUCKLER, *Comptes rendus*, 1909, p. 628 e seg.

(16) GAUCKLER, *Comptes rendus*, 1909, p. 630 e segg.

(17) Cfr. assai GAUCKLER, *Comptes rendus*, 1909, p. 634 e segg.

(18) NICOLE et DARIER, opera citata, p. 29; PASQUI. *N. S.*, 1909, p. 408; GAUCKLER. *Comptes rendus*, 1909, p. 639 e segg.

(19) GAUCKLER, *Comptes rendus*, 1909, p. 619.

(20) GAUCKLER, *Comptes rendus*, 1908, p. 525; *Mélanges*; 1908, p. 323; NICOLE et DARIER, o. c., p. 63; PASQUI, *N. S.*, 1909, p. 392.

(21) NICOLE et DARIER (o. c., p. 33) lo suppongono coperto, ma il PASQUI (*N. S.*, 1909, p. 394), afferma che non v'è alcuna prova per accertarlo.

(22) *N. S.*, 1909, p. 393 e pianta.

(23) NICOLE et DARIER, o. c., p. 34 et pl. XII-XIV; GAUCKLER, *Comptes rendus*, 1909, pianta I annessa alla Nota.

riache (24). Il tipo statuario è già noto per altre numerose repliche (25).

Nell'abside centrale fu trovata invece ridotta in frammenti, ma perfettamente ricomponibile, una statua di faraone egiziano in basalte, nella nota attitudine di incesso, col capo insignito di *klaft* e dell'*uraeus* frontale, e nella destra il simbolo *tau*. Raffigura probabilmente un re della trentesima dinastia, forse Nectanebou, e ci conserva certamente un originale del 3º secolo avanti Cristo.

Ma più che questa e altre sculture assai meno notevoli (26), la scoperta d'interesse di gran lunga maggiore fu data da un rinvenimento fatto il 6 febbraio 1903 nel mezzo della cella eptagonale; quivi, al centro di un subbasamento in forma di triangolo equilatero di m. 2,10 di lato, si constatò l'esistenza di un incavo rettangolare, sul cui fondo, giacente supino, si trovò un idolo di bronzo, alto metri 0,47, tutto avvolto in una specie di guaina o fasciatura tessile, che lascia nettamente distinguere le varie parti del corpo umano, e termina superiormente in due grandi orecchiette, come di bavero, rialzato fin sopra le orecchie (fig. 5). L'aspetto della divinità, che presenta una grande finezza di carnagione nel viso, e una strettezza di vita e uno sviluppo del bacino notevoli, è tale da caratterizzare con ogni verisimiglianza quest'idolo per una divinità femminile, probabilmente per una Atargatis. Essa è avvinta nelle settemplici circonvoluzioni di un serpente, e presenta tra ognuna delle spire tracce della deposizione di un uovo, il quale, nel maggior numero dei casi, rottosi il guscio e decompostasi la materia organica dell'interno, aveva lasciato scorrere il proprio contenuto sull'idolo ed aveva finito per rotolare da una parte o dall'altra. Che noi ci troviamo così in presenza di un misterioso rito di consacrazione ci pare assolutamente indubitabile, e la nostra convinzione viene a raffermarsi maggiormente se si riflette alla perfetta chiusura dell'incavo, che ci ha permesso di ritrovar l'idolo in uno stato di conservazione completa ad almeno 17 secoli di distanza.

Fig. 3. — Candelabro triangolare con figure di Ore danzanti. 1 : 4.

(da PASQUI, *Not. degli scavi*, p. 399, fig. 4 c).

L'idolo di Atargatis, la dea cui sembra appunto si attagli perfettamente un passo di Macrobio (Saturn., I, 18), riferentesi a una divinità venerata nel tempio di Hierapolis in Siria, avvinta nelle spire di un serpente, è quello fra gli oggetti di culto nel tempio Gianicolense che ci richiama maggiormente all'Oriente; ma con questo, o per meglio dire con gli dei siri ha certo rapporti assai notevoli anche la statua frammentaria di Zeus restituitaci dalla cella del tempio occidentale. È una figura di divinità dignitosamente sedente su un trono ad alta spalliera, con un ampio himation che pende dalla spalla sinistra e avvolge le gambe lasciando nudo il tronco; e doveva assai verisimilmente figurare in quella nicchia centrale, nel cui ripiano orizzontale inferiore, deposto in una cassetta rettangolare appositamente scavata, si rinvenne sin dai primi giorni dello scavo, un cranio umano, avanzo forse di un rito di *os resectum*, come crede il Nicole (27), o piuttosto testimonio, secondo l'opinione del Gauckler (28), di uno di quei sacrifizî umani di consacrazione che erano frequenti nelle religioni semitiche, e avevano per scopo di assicurare la presenza del nume nel santuario novellamente de-

(24) NICOLE et DARIER, o. c., p. 42; PASQUI, *N. S.*, 1909, p. 397.

(25) Cfr. *Mus. Ital. di Antich.* III., tav. VII, (MILANI) = FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 586, n. 3, e p. 753; HELBIG, *Führer*, II, n. 117; *Beschreibung der Antik. Sculpturen in Berlin*, n. 87-88 = REINACH, *Rèpert, de la statuaire*, III, 119 n. 5 e 4. Per una statua del Vaticano, una statuetta di Pompei e una testa esposta nel 1904 al Burlington-Club rimandiamo alla bibl. cit. in NICOLE et DARIER, o. c., p. 45, n. 1, 2, 3.

(26) NICOLE et DARIER, *Mélanges*,, 1909, p. 55 e seg.

(27) NICOLE et DARIER, o. c., pp. 8, 51.

(28) GAUCKLER, *Comptes rendus*, 1908, p. 528 e seg. Nella bibliografia citata a p. 528, n. 3, segnalo particolarmente J. LAGRANGE, *Études sur les relig. sémitiques*, p. 445, n. 8; HUGUES VINCENT, *Canaan d'après l'exploration récente*, p. 191 e seg.

dicato (29). La presenza di questo cranio umano nel tempio ci si presenta, certo, come uno dei tanti enigmi che ci offre il culto degli dei siri sul Gianicolo; e alquanto misteriose sono altresì le povere tombe disseminate qua e là nel sacro recinto, — e perfino in uno dei vani fiancheggianti la cella del sacello occidentale, — scavate nella terra e coperte soltanto di grossi tegoloni. Le dette tombe sono sepolte nel terreno ad un livello inferiore a quello del pavimento dei vani, non presentano orientazione costante, e si trovano solo, per lo più, parallele all'andamento delle pareti, lungo le quali furono in genere disposte. Incerta è l'epoca della loro deposizione. Il Pasqui inclinerebbe a credere che le inumazioni avessero luogo già nei tempi del pieno fiorire del santuario, dal tempo anzi dell'esistenza del santuario di Gaionas (30). Nè egli sarebbe alieno dall'ammettere che avesse qualche relazione con queste tombe il cranio umano scoperto in quella specie di scatola che era scavata nel fondo della nicchia centrale del santuario occidentale. I cadaveri deposti nelle tombe potrebbero essere per tanto di personaggi o di sacerdoti addetti al sacrario. Ma il Nicole al contrario (31), e col Nicole il Wissowa (32), sarebbero dell'opinione — e ci par cosa maggiormente probabile — che le inumazioni avessero avuto luogo solo quando il santuario non era più adibito a scopo di culto. Certo, l'esser una gran parte dei bolli laterizi pertinenti al l'età di Commodo e di Settimio Severo potrebbe testimoniare a favore della opinione del Pasqui, ed è cosa altresì notevole che i frammenti della statua di Faraone in basalte siano stati rinvenuti in uno strato più superficiale di quello delle tombe; ma non si deve dimenticare che, oltre all'essersi rinvenuti anche non rari bolli di officine contemporanee e posteriori a Diocleziano (33), altre difficoltà non lievi si oppongono all'ammettere che le tombe fossero contemporanee del fiorire del culto nei santuari.

Quanto tempo durasse il culto delle divinità siriache nel luogo recentemente esplorato, e a quale età le diverse costruzioni succedutesi debbano effettivamente assegnarsi, è anch'essa questione moltocontroversa. Noi abbiamo già visto che le costruzioni di epoca più

Fig. 4. — Statua di Dionysos. 1 : 10.
(da PASQUI, *Not. degli scavi*, 1909, p. 396, fig. 3).

(29) GAUCKLER, *Comptes rendus*, 1908, p. 529. Anche quest'opinione del Gauckler non può non lasciar però alquanto diffidenti. Cfr. *The Journal of hellenic Studies*, XXX (1910), p. 172.

(30) *Notizie degli Scavi*, 1909, p. 409.

(31) NICOLE et DARIER, o. c., p. 85.

(32) *Berliner philolog. Wochenchrift*, 1909, sp. 1540.

(33) PASQUI, *Notizie degli scavi*, 1909, p. 409.

remota — indubbiamente del primo secolo dell'impero — si vogliono dal Gauckler creder pertinenti a un santuario primitivo stabilito fin dai tempi di Nerone, mentre pel Pasqui esse non sono che gli avanzi di un'opera intesa a disciplinare il regime delle acque del colle Gianicolense. Indubbia è invece l'età del santuario di Gaionas, il quale si riporta sicuramente al tempo dell'impero comune di Marco Aurelio e di Commodo; poichè certo, al 176 d. C. è da riferire la lapide dedicatoria di Gaionas (34), e al tempo intercorso tra il 175 e il 185 d. C. altre iscrizioni dedicate da Gaionas o da altri devoti. Anche i frequenti bolli di matton dei tempi di Settimio Severo, come tutto l'aspetto esterno del cosiddetto edificio di Gaionas ci vengono a richiamare agli ultimi anni del secolo secondo dopo Cristo.

Fig. 5 — Idolo di Atargatis (?). 1 : 6.
da PASQUI, *Not. degli scavi*, 1909, p. 403, fig. 8).

Molto controversa invece è la questione sull'età del santuario più recente. Il Nicole penserebbe che esso dovesse appartenere ai primordi del quarto secolo dopo Cristo, e che in ogni modo dovesse esser posteriore ai tempi di Elagabalo, poichè se fosse anteriore o contemporaneo ai tempi di questo imperatore, gli scrittori ce ne avrebbero serbata indubbiamente notizia (35). Ma egli non osserva — nota giustamente il Wissowa (36) — che pel tempio gianicolense, trattandosi di un edifizio costruito da privati, e non dedicato precisamente agli dei di Emesa, l'argomento del silenzio degli scrittori ha poco valore; onde, pur durando l'impero di Elagabalo — che per introdurre a Roma il culto degli dei di Emesa costruì loro due templi — potè benissimo sorgere quest'altro santuario. E il rinvenirsi di sepolcri nell'ambito del tempio, sepolcri che sono da riportare, sempre secondo il Wissowa, ad età posteriore al fiorire del culto nel sacro recinto, farebbe logicamente supporre che si dovesse riferir questo ad un'età alquanto più remota, la quale starebbe bene certamente entro i confini del secolo terzo dopo Cristo.

Senonchè ad età ancora posteriore a quella assegnata dal Nicole crederebbe necessario doversi richiamare il Gauckler, il quale suppone la costruzione dell'ultimo tempio contemporanea alla rifioritura di paganesimo tentata, e in parte compiuta da Giuliano l'Apostata (37). Ma quest'opinione incorre in non piccole difficoltà, già in parte esposte, per le quali noi non sapremmo non diffidarne grandemente.

E così il numero dei problemi che il santuario

(34) GAUCKLER, *Comptes rendus*, 1908, p. 525; 1909, p. 622; *Mélanges*, 1908, p. 323: NICOLE et DARIER, o. c., p. 63 e seg., 82. Sull'edifizio di Gaionas e sul dedicante cfr. GAUCKLER, *Comptes rendus*, 1909, p. 622, n. 1.

(35) NICOLE et DARIER, o. c., p. 84.

(36) *Berliner philolog. Wochenschrift*, 1909, sp. 1540.

(37) GAUCKLER, *Mélanges*, 1909, p. 245, 261; *Comptes rendus* 1909, p. 618, 645 e segg.

gianicolense ci pone si complica sempre più. Tra i quali problemi dobbiamo, fra l'altro, aggiungere quello che fu da alcuni proposto, se la divinità venerata nei tre templi succedutisi fosse sempre la stessa (38), e, se, pur ammesso che oggetto principale del culto fosser sempre gli dei siri, le statue di Dionysos, di Faraone egiziano, ecc, dovessero ritenersi oggetto di un vero e proprio culto gemello, o non piuttosto testimonio di semplici offerte devote. Il Nicole crede infatti che gli dei siri aprissero le porte del loro tempio anche ad altre divinità, e che non escludessero i culti del mondo classico: per tal modo le divinità greco-romane sarebbero state venerate come dèi σύνναοι o σύμβωμοι (39); ma questa opinione non è del tutto convincente, e forse è più verisimile l'altra che pone le statue rinvenute tra quelle costituenti degli « ornamenta aedium » e non fra i « simulacra deorum » (40).

Noi dobbiamo esser in ogni modo assai grati ai signori Gauckler e Nicole, oltrechè per aver saputo con le loro scoperte rivelarci dei fatti così nuovi, e per aver posto alla scienza dei problemi di tanta importanza: fatti e problemi che essi han cercato di illustrare con prontezza e con multiforme attività che fa loro veramente onore. Tutta la ricca e complessa vita delle religioni orientali acquista con i nuovi rinvenimenti, in ispecie con quello dell'idolo sacro di Atargatis, un lato di luce nuova e insperata; e cosa di non lieve interesse è pure quel rimescolamento di elementi orientali e greco-romani, cristiani e pagani che nell'aspetto cultuale e in quello architettonico ci hanno offerto i nuovi ritrovamenti. I quali, nei loro resultati, come nei dubbi che han sollevato, sono pegno di ulteriori e ugualmente notevoli scoperte, che noi auguriamo sollecite pel bene della scienza, in una ripresa degli scavi, in un modo o in un altro, prossima, nella quale i problemi presentatici possano trovare una più larga e più sicura soluzione.

SALVATORE AURIGEMMA.

(38) Di ciò, per es., dubita il PASQUI, *N. S.*, 1909, p. 403.

(39) NICOLE et DARIER, o. c., p. 83 e seg.

(40) WISSOWA, *Berliner philolog. Wochenschrift*, sp. 1540. Nè il Gauckler nè il Pasqui trattano della questione, e il Gauckler forse si riserva di discuterne ampiamente nella monografia che promette di inserire in *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des inscriptions et belles lettres* (cfr. *Comptes rendus*, 1909, p. 619, n. 2.

NOTIZIARIO

SCAVI DELLA MISSIONE ITALIANA IN CRETA

Candia, 5 giugno 1910.

La Missione archeologica italiana in Creta ha continuato quest'anno lo scavo di Haghia Triada, estendendo le sue ricerche a Nord del così detto bastione (*Mem. Ist. Lomb.* XXI, p. 245) e ad Est del « magazzino dei sacelli » (ibid., p. 242). Nella prima di queste località fu messa in luce un'ampia strada, della lunghezza di c. 45 m. e di una larghezza che varia da m. 4.75 a m. 8, orientata da Nord a Sud e fiancheggiata ad Est da otto grandi pilastri quadrati (d. c. 85 cm. di lato), che costituiscono un portico estendentesi innanzi a un muro nel quale si aprono, in corrispondenza con gli spazi dall'uno all'altro pilastro, otto grandi ambienti rettangolari (m. 5.25 × 3.95 circa): tali ambienti, per la la loro posizione e per il materiale in essi rinvenuto (in massima parte frammenti di grandi *pithoi*), non possono essere se non botteghe pubbliche, di modo che è lecito supporre che ci troviamo qui nell'agora di H. Triada. Tale trovamento non è privo d'importanza, non essendosi finora rinvenuto nulla di simile nelle altre antiche città cretesi venute in luce (Palaekastro, Gournià,

Zakro). Il lato Ovest della strada è fiancheggiato da un fitto gruppo di case, nelle quali si possono distinguere vari periodi di costruzione.

Il portico e le botteghe appartengono al periodo del secondo palazzo, e servono perciò a fissare la cronologia della scala che mette al « bastione » e

zione isolata dal palazzo, che venne interamente scoperta e che risultò costituita, nelle sue parti principali, di un cortile centrale, sul cui lato Est sono allineati quattro ambienti, due dei quali con ingresso a due colonne. Una scala porta a un piano superiore o a una terrazza.

che è con essi in relazione strettissima. Il carattere di fortificazione del « bastione », già dubbio (*Mem. Ist. Lomb.* XXI, p 246), appare sempre più improbabile: il Prof. De Sanctis ha emesso l'ipotesi che si possa trattare di un locale, forse possesso, destinato ad uso di tribunale.

I trovamenti mobili non sono stati molto numerosi: degni di nota sono, oltre gli avanzi ceramici già ricordati, una bella lampada bilicne di pietra e alcuni frammenti di stucco dipinto facenti parte della decorazione del portico e recanti un ornato di rosette e di fasce parallele variopinte, in tutto analogo a quello del sarcofago dipinto.

Gli scavi a Est del « magazzino dei sacelli » hanno dimostrato che esso fa parte di una abitazione isolata dal palazzo, che venne interamente scoperta e che risultò costituita, nelle sue parti principali, di un cortile centrale, sul cui lato Est sono allineati quattro ambienti, due dei quali con ingresso a due colonne. Una scala porta a un piano superiore o a una terrazza.

A Lebena, continuando gli scavi iniziati nel 19 0, si è isolato il tempio con la sua terrazza e la stoa, si sono scoperte le istallazioni dei bagni e degli stabilimenti termali dell'età romana e si è scavata per intiero la chiesa bizantina fabbricata con materiale antico sul colle di Haghios Ioannis Θεσογολος. Notevole in quella chiesa a tre navate è la vasca battesimale perfettamente conservata.

La missione ha scavato inoltre, nella località detta 'ς τάς πλαταίαις ὄ εις presso il villaggio di Siva (a tre quarti d'ora a Sud di Fiesto), due *tholoi* del periodo Medio Minoico I. Di tale scavo verrà dato conto al più presto negli Atti dell'Istituto Veneto.

A. Levi della Vida.

ANTICHITÀ EGEE*

(1908-1909)

Grecia.

Leukas. — I lavori del prof. Doerpfeld per rimettere in luce l'edifizio in cui egli riconosce il palazzo di Ulisse, sono continuati nel 1908 e ne hanno scoperte le fondamenta che sole si conservano. Ma vicino a queste egli ha rinvenuto cinque sepolcri fatti a circoli di pietre (variabili in diametro da m. 5 a m. 9) entro i quali si aprono le fosse funerarie. In uno v'era una tomba a *pithos*. Questi sepolcri con circolo di pietre rassomigliano alle tombe a fossa di Micene, che pure erano coperte da un tumulo contenuto entro un muro circolare e il Doerpfeld crede che siano i sepolcri reali di Ithaka, appartenenti al palazzo. Da uno di essi provengono tre pugnali di bronzo.

Fu scoperto anche un altro tumulo cinto da muro circolare (diam m. 12) entro il quale si osservarono circa dieci seppellimenti coi cadaveri contratti. I vasi e gli oggetti enei sono simili a quelli delle tombe dell'età del bronzo di Sesklo e Dimini.

(W. Doerpfeld, *Fünfter Brief über Leukas — Ithaka: Scavi del 1908*. Atene, 1909).

⁂ A *Kefallenia* vicino alle tombe del villaggio di Mazarakata che furono scavate nel 1899, il professor Kavvadias nel 1908 ha rimesso in luce una necropoli di tarda epoca micenea, che consta di una dozzina di tombe scavate nella roccia e accessibili per mezzo di corridoi.

In ogni tomba si sono constatati da uno a quindici seppellimenti, e i cadaveri non si trovano stesi ma posti sul fianco, coi ginocchi contro il petto, nella posizione rannicchiata comune nelle più primitive tombe cicladiche.

L'esistenza di una tale necropoli prova non solo l'importazione di oggetti micenei, ma la presenza di una popolazione micenea in quel luogo, presenza tanto più notevole quanto più il luogo è ad occidente rispetto al mondo miceneo.

(Kavvadias, 'Ανασκαφαὶ ἐν Κεφαλληνίᾳ).

Per la questione dell'Ithaka di Omero interessa di ricordare che il sig. A. E. H. Goekoop, facendo un minuzioso studio topografico di Kefallenia, incoraggiato dalle scoperte micenee ivi fatte per opera del Kavvadias, ha creduto di poter concludere che « l'acropole et la necropole de Mazarakata ne peuvent être autres que celles d'Ulysse ».

(A. E. H. Goekoop, *Ithaque, la grande*, Athènes, 1908).

⁂ Ad *Olimpia* gli scavi del 1908 hanno definitivamente provato che colà esistono strati molto più antichi che non si credesse.

Fra l'Heraion, il Pelopion e il Metroon si sono scoperti infatti gli avanzi di varie case preistoriche, quattro delle quali sono conservate in modo da lasciar scorgere la loro forma originaria. Sono fatte a vano rettangolare terminante da una parte con un'abside semicircolare e la loro costruzione rassomiglia a quella dei muri di Leukas e di Kakóvatos (Ithaka e Pylos secondo il Doerpfeld). Dalle case absidate provengono utensili di pietra, coltellini di ossidiana, e vasellame fatto a mano, monocromo, talvolta con incisioni riempite di bianco, vasellame del genere trovato pure nelle altre due località sopramenzionate. Nessun oggetto di metallo è finora comparso.

L'angolo nord-est del Pelopion sta appunto al disopra dell'abside di una casa preistorica e ivi ben si distingue la stratificazione più antica; sotto al muro del Pelopion di epoca ellenica classica si stende lo strato geometrico; più in basso è la casa preistorica, e sotto a questa, la tomba di un fanciullo con vasi preistorici donde si vede che l'antico periodo ebbe lunga durata.

Cocci preistorici si sono trovati pure sul monte Kronos e sopra l'altura a un chilometro ad est di Olimpia, ove si crede fosse l'antica Pisa.

Un'ulteriore esplorazione nella primavera del 1909 ha permesso al Doerpfeld di affermare che lo strato preistorico, cui appartengono le case absidate, si

* Nel redigere questo notiziario per la Grecia mi sono state di molta utilità, oltre le pubblicazioni speciali, le ampie note favoritemi dal dottor Karo e le notizie raccolte dal signor Dawkins nei suoi articoli, *Archaeology in Greece*, del *Journal of Hellenic Studies* XXVIII (1908) e XXIX (1909). Per Creta mi sono procurato informazioni dirette dei singoli scavi con l'aiuto cortese di quelli che li hanno eseguiti e ai quali rendo vive grazie.

stende dal Metroon verso est, sotto la terrazzo dei *tesori*, terrazza che così apparisce di formazione artificiale. Il così detto altare di Giove non sarebbe in realtà altro che l'assieme di due di tali case.

Il villaggio preistorico è coperto da uno strato di sabbia e ciò indica ch'esso fu distrutto e sepolta da un'alluvione, ma nulla si può stabilire circa la durata del periodo intercedente fra la distruzione di questo villaggio e il sorgere del santuario posteriore.

(*Athenische Mitteilungen* XXXIII (1908), p. 185 e segg.).

⁂ Nella primavera del 1908 l'istituto germanico di Atene ha finito di esplorare le tombe a cupola di Kakóvatos, nel sito che il Doerpfeld ha identificato con la *Pylos* omerica (cf. *Ausonia*, II, 1907-p. 108 e segg.). Gli avanzi di vasi, di ornamenti di bronzo oro argento, ecc. ivi trovati ci confermano che tutte queste tombe sono contemporanee delle grandi tombe a fossa di Micene.

Nel 1909 lo Skias, vuotando un'altra grande tomba a cupola di Pylos, ha trovato frammenti di vasi dipinti del tutto simili a quelli bellissimi di Kakóvatos pubblicati dal Müller.

(*Ath. Mitt.* XXXIV (1909) p. 269 e segg.).

A nord di Kakóvatos, fra *Samikon* e la costa, l'istituto germanico di Atene, nell'estate del 1908, ha pure scavato un castello con bei muri ciclopic, e resti di case, che il Doerpfeld attribuisce all'omerica *Arene*. Vi si sono trovati cocci preistorici monocromi e qualche frammento miceneo.

(*Archaeol. Anzeiger* 1909, c. 120).

⁂ A *Sparta* nel temenos di Artemis Orthia negli strati più bassi si sono trovate ceneri e frammenti di vasellame geometrico, i quali provano che in quel luogo il culto di Orthia fu più antico di qualsiasi costruzione ivi esistente.

Ma, quel che più interessa, dentro e vicino allo edifizio detto *Menelaion* si sono scoperti avanzi micenei. Sulla china, un poco più in basso di detto edificio, è venuto alla luce un ricco strato della fine del sec. VII a. C. contenente vasellame e ornamenti di bronzo e sotto frammenti geometrici. Vicino restavano i ruderi di una casa micenea con muri dipinti e in varii luoghi all'intorno i campi erano seminati di cocci micenei. Poichè in nessun altro luogo della città classica si sono trovati avanzi di questa epoca, dice il Dawkins, i suddetti frammenti micenei sembrano indicarci il sito della Sparta micenea nel luogo ove più tardi sorse l'heroon di Menelao.

(*Journal of Hellenic Studies* XXIX (1909), p. 358 e seg.).

⁂ A *Tirinto* gli scavi sono stati ripresi nella primavera del 1909 per esplorare gli strati più antichi e in questi si sono trovati edifizi con muri curvi che richiamano quelli di Olympia, e vasellame nero lucido di epoca premicenea. Sei grandi pithoi di questo primitivo periodo erano sotto il vano che porta il n. XXX sulla pianta del Doerpfeld (*Tiryns*, Tav. II).

Ripuliti con ogni cura i pavimenti in stucco dei due *megara*, ne sono state rimesse in luce le decorazioni dipinte. Quella del grande *megaron* e del suo vestibolo consiste di motivi convenzionali e di una rappresentanza di octopi e di delfini che nuotano nell'acqua azzurra.

Si è accertata l'esistenza di una città bassa tutt'intorno alla rocca; il quartiere settentrionale data dall'epoca tardo-micenea, mentre a sud, proprio sotto alla cittadella, si è trovato anche uno strato primitivo con vasellame lucido.

Interessante è pure la scoperta di alcune tombe geometriche (non conosciamo per ora il relativo abitato), sia perchè in esse non si osserva il rito della cremazione, sia perchè i numerosi vasi che ne provengono ci fanno per la prima volta conoscere il vasellame geometrico dell'Argolide. I cadaveri stavano talora rannicchiati in una cista di pietra, tal'altra deposti in un *pithos*.

(*Journal of Hellenic Studies* XXIX (1909), p. 364).

⁂ A *Micene* nel 1908 il prof. Tsountas ha sgomberata e rafforzata la cosiddetta tomba di Clitennestra.

⁂ A *Koronta* nell'Acarnania meridionale l'eforo Dr. Sotiriadis, ha scavato alcune tombe micenee con resti di ornamenti di bronzo e terracotta.

⁂ A *Thermon*, vicino al tempio di Apollo, egli stesso ha studiato due edifici ovali, i quali ricordano molto da vicino le costruzioni absidate preistoriche ultimamente scoperte nei più antichi strati di Olimpia.

⁂ Nel 1908 a *Cheronea*, presso la stazione ferroviaria, il dott. Sotiriadis ha esplorato un importante tumulo neolitico. La ceramica ivi rinvenuta è di tre specie: *a*) d'impasto bruno con ornamenti lineari in bianco, che il Sotiriadis mette a riscontro

con la ceramica di Kamares; *b*) dipinta in bruno opaco, somigliante ai vasi fatti a mano di Egina d'epoca micenea primitiva; *c*) dipinta con decorazioni in rosso su fondo bianco. Questa ceramica è la più bella; si trova pure in altre località della Grecia settentrionale: a Zerelia e in siti preistorici vicino a Lamia e Farsalo ed è contemporanea col vasellame dipinto trovato a Sesklo e Dimini.

Ulteriori scavi del dott. Sotiriadis nel tumulo suddetto hanno messo in luce frammenti di vasi, idoli, utensili e resti di costruzioni, e si è accertato che in quel luogo non vi fu un abitato ma solo una specie di ustrino.

Qualcosa di simile il Sotiriadis ha scoperio a Drachmani nella Locride.

('Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1908, p. 65 e segg.)

⁂ A *Tebe* Ftiotide, sull'acropoli, il dott. Arvanitopullos ha trovato vasi preistorici con ornamenti geometrici incisi (la spirale non comparisce) e riempiti di una sostanza bianca.

(*Journal of Hellenic Studies* XIX (1909), p. 356).

⁂ *Zerelia*, presso Almirò, nella Ftiotide è stata esplorata nel 1908 dai sigg. Wace e Droop della Scuola Inglese di Atene. Pare che il sito non sia da identificare con l'antica *Itonos* perchè vi si sono trovati pochissimi ruderi ellenici e nessuno più antico dell'ultima parte del quarto secolo. Ma sotto a tali ruderi è comparso un ricco deposito neolitico spesso da sei a otto metri, nel quale otto sedimenti successivi ben si distinguono l'uno dall'altro per la presenza di strati di mattoni con cui erano fatte le capanne dei successivi villaggi.

Il vasellame è quasi tutto lavorato a mano. Nei sedimenti più primitivi ha la superfice rossa levigata o è dipinto con motivi ornamentali in rosso su fondo bianco come i surricordati vasi di Cheronea. Negli strati posteriori il vasellame è a superfice nera o rossa levigata e alla sommità dell'ottavo o ultimo sedimento neolitico erano alcune tombe a cista della primitiva epoca del bronzo. L'ultimo villaggio, sebbene neolitico, data all'incirca dal sec. XII a. C. poichè vi si sono trovati frammenti di vasi tardo-micenei, e d'altra parte il sedimento più antico, secondo il calcolo degli esploratori, può risalire alla prima metà del terzo millennio a. C.

Il sig. Dawkins osserva che in seguito a questi scavi l'età del bronzo sembra esser cominciata nella Grecia del nord molto più tardi che nelle regioni egee.

(*Journal of Hellenic Studies* XXVIII (1908), p. 323 e segg.).

Molto interessanti sono pure gli scavi fatti nel 1909 dai sigg. Wace, Thompson e Peet nella *Grecia settentrionale*. Un tumulo a Paleomylos nella valle dello Sperchio, presso Lianokladi ha dato abbondante materiale che si distingue secondo tre strati. Nel più basso, ceramica a fondo chiaro con ornamenti dipinti in rosso che ricoprono quasi tutta la superfice del vaso, con una tecnica tutta speciale, indigena Accanto appariscono vasi importati dalla Tessaglia e alla sommità dello strato prevalgono rozzi vasi monocromi. Nel secondo strato vasi ben cotti con un rivestimento a mò di vernice nera. Nel terzo, i vasi fatti pur sempre a mano, recano sul fondo rossiccio della terracotta ornamenti geometrici di color bruno In quest'ultimo strato si conserva una casa con tre camere, (di cui due originarie ed una aggiunta dopo) contenenti dei *pithoi* ancora al loro posto.

Nessun oggetto di metallo si è finora rinvenuto in questo scavo, ma pare che la parte meno antica del sedimento arrivi fino alla prima età del rame.

Nel tumulo di Tsani, presso Sophades, Wace e Thompson hanno distinto otto strati e le più antiche tracce di questa cultura sembrano risalire alla metà del terzo millennio a. C.

(Cfr. Wace e Thompson in *Annals of archaeology and anthropology* II (1909), p. 149 e ss.).

⁂ In *Eubea*, il sig. Papavasiliu ha rinvenuto una tomba di costruzione micenea con suppellettile e resti di cadaveri *cremati*; e a Calcide ha continuato gli scavi delle tombe preistoriche.

⁂ Nell'isola di *Naxos*, a Komiaki, si sono scoperte varie tombe cicladiche. Più recentemente il dott. Klon Stefanos ha scavato un piccolo gruppo di tombe premicenee presso Melanes e sulla costa occidentale dell'isola, a Kastraki, ha rinvenuto una acropoli del medesimo tempo con avanzi di fortificazioni e di un edificio con due vani ed un cortile, da cui provengono vasi di pietra e di terra cotta, idoli, e pochi bronzi.

Asia Minore.

A *Mileto* il Dr. Wiegand ha potuto scoprire le più antiche parti della città che datano già dal periodo tardo miceneo.

Nelle vicinanze del tempio di Atena si è scoperto uno strato anteriore al più antico tempio e caratterizzato da vasellame geometrico; sotto vi è uno strato cui appartengono case micenee e che

può essere identificato col πρῶτον κτίσμα Κρητικόν di Eforo.

(Sechster vorläufiger Bericht über die von dem K. Museum in Milet und Didyma untergenommen Ausgrabungen, Berlin 1908).

*** A *Didyma* nello scoprire il tempio di Apollo e le vicinanze si è incontrato un grande muro curvo preellenico che formava la divisione fra le due terrazze ad est del tempio.

Rodi.

Il Dr. Kinch, continuando l'esplorazione di *Lindos*, ne ha scoperta la necropoli micenea.

Creta.

Knossos. — Nel 1908 un'altra grande campagna di scavi è stata fatta a Knossos dal Sig. A. J. Evans coll'assistenza del Dr. D. Mackenzie. L'esplorazione si è svolta in due distinte località: *a)* nel *piccolo palazzo* situato ad ovest del palazzo grande e connesso con questo per mezzo della lunga strada minoica; *b)* nello stesso grande palazzo.

a) Il piccolo palazzo nel quale verso la fine dell'età minoica fu adattato il c. d. *santuario dei feticci,* già prima mostrava un aspetto imponente con la sua grande sala ad est e col suo peristilio, ma ora apparisce ben più importante e grandioso. Rimosso uno strato contenente i resti di case grecoromane, l'edificio è tornato completamente in luce: la sua facciata ha un'estensione di m. 35 circa, e nell'interno si conservano non meno di quattro separate scale, una delle quali accenna all'esistenza di almeno due piani.

Gli oggetti trovati nello scavo indicano che l'edificio fu costruito alla fine del medio o al principio del tardo periodo minoico (XVII sec. a. C. circa). I più importanti di essi sono: sigillo in pietra, forato, con iscrizione della classe lineare A su due facce; vaso dipinto con fasci di papiro in rilievo e pesci tra essi; frammenti di un *rhyton* fittile dipinto, foggiato a testa di toro. Quest'oggetto di carattere sacro indusse l'Evans a supporre in quel luogo la presenza di un altro santuario più antico che quello dei feticci e infatti potè presto scoprire una stanza con due di quei pilastri di pietra cui non si può disconoscere un qualche significato religioso, e, vicino alla stanza, due notevoli oggetti provenienti a quanto pare da un vano a quella sovrapposto. L'un di essi è una base a piramide graduata in steatite, di quelle che servivano per sostenere il fusto della sacra doppia ascia; l'altro è uno splendido *rhyton* in steatite fatto, come l'esemplare fittile sopra ricordato, a testa taurina, ma di squisita fattura. La modellatura della testa e il pelame sulla fronte sono eseguiti con perfetta naturalezza; i bulbi degli occhi, dei quali uno si conserva, erano in cristallo di rocca ed avevano la pupilla e l'iride espressi per mezzo di colori applicati sulla faccia interna del cristallo (tecnica del tutto nuova); le corna, forse di legno, recavano un rivestimento di lamina d'oro. È notevole che l'artista il quale produsse un tal capolavoro incise sul collo taurino, forse a titolo di firma o di ricordo personale, una piccola testa di bue di prospetto.

b) Gli scavi del 1908 nell'area del grande palazzo hanno mostrato che il *cryptoportico*, già in parte scoperto lungo la sua facciata meridionale, alla fine del primitivo periodo di esistenza del palazzo fu tagliato per dar posto ad alcuni vani aggiunti a un edificio che si stende sopra un ripiano più basso della china a sud della reggia. Tale edificio, ora rimesso in luce, sembra essere stato un annesso di quella. Nello spazio intercedente fra la facciata meridionale del palazzo e il limite settentrionale del nuovo edificio, si sono ricuperati molti oggetti evidentemente rovinati in basso dalla reggia insieme coi materiali della sua costruzione. Pure di tali oggetti alcuni si riferiscono al culto minoico: una figura votiva in bronzo e una serie di giarre frammentarie con su dipinte sacre bipenni e corna di consacrazione. V'erano pure vasi dipinti nello stile del palazzo e pezzi di affreschi, sopra uno dei quali sembra di veder ripetuta una scena di processione del genere dell'altra dipinta nel corridoio d'ingresso a sud-ovest; v'era persino qualche preziosa reliquia sfuggita al saccheggio del palazzo: un intaglio in lapislazuli (uomo dietro un leone) montato in oro; una lastretta di cristallo con tracce di un disegno in miniatura figurante un edificio di costruzione isodoma; una rozza cassetta di pietra contenente alcuni tasselli per opera musiva in cristallo, ametista, berillo, lapislazuli, rame ed oro; una lastretta frammentaria di avorio ornata di un rilievo rappresentante la parte anteriore di un grifone che afferra un toro, lavoro squisito che reca l'impronta di un grande artista.

L'edificio a sud della reggia, costruito dunque alla fine del periodo medio-minoico, può essere stato una residenza ufficiale. Nei vani a terreno, uno dei quali aveva una fila di tre pilastri di pietra, si osserva che le fiancate delle porte, anzichè di legno, come nel palazzo, erano di pietra, indicando forse che il legno cominciava a scarseggiare

in Creta. Pare che questo edificio, al pari di altre case, sia stato meno depredato del palazzo stesso; infatti vi si sono trovati parecchi oggetti di metallo: sotto una scala, erano alcune tazze e un bel boccale in argento; in un magazzino, armi e strumenti di bronzo.

Due altri edifici scoperti il primo ad est del precedente, il secondo sul limite nord del palazzo, contenevano veri tesori di bronzi (bacini, lebeti tripodati, strumenti ed armi) perfettamente conservati.

Un terzo edificio per residenza ufficiale è apparso infine all'angolo sud-ovest del palazzo.

Ma purtroppo non si è potuto esplorare completamente il fondo della grotta a cupola scavata nella roccia sotto al portico sud della reggia. Raggiuntone il fondo alla profondità di m. 17.15 per mezzo di un piccolo taglio, s'è dovuto abbandonare il lavoro pel pericolo che presentava. Tuttavia resta accertata la grande antichità della grotta in quanto le fondazioni del più antico palazzo penetrano in essa e tra i materiali di colmatura i più recenti arrivano appena al principio dell'età medio-minoica.

Per fortuna un'altra scoperta è venuta a portar luce intorno alla fase primitiva della grande cultura minoica: in un'area vicina alla facciata meridionale del palazzo il Sig. Evans ha rintracciato il pavimento di una casa sottostante ad altra di epoca mediominoica e contenente un ricco deposito di vasellame minoico-primitivo, al quale forse andava unito il frammento di una coppa egiziana in diorite, simile ad una coppa dello stesso materiale, trovata in Egitto nella tomba del re Sneferu (2840 a. C., secondo E. Meyer).

Coll'aiuto dell'architetto Th. Fyfe, il Sig. Evans ha potuto inoltre determinare e distinguere chiaramente le varie stratificazioni architettoniche apportando così alla pianta generale del palazzo notevoli modificazioni ed aggiunte. Parecchi nuovi dettagli di costruzione sono apparsi, e nella sala delle doppie asce si sono notate le tracce di un trono in legno ad alta spalliera, fiancheggiato da piccole colonne, per cui in quel vano, che è il più importante del quartiere privato, ben si può riconoscere la sala dei ricevimenti reali.

Assai degni di nota, (per quanto se ne possa talora discutere la convenienza), sono infine i grandiosi lavori che il Sig. Evans ha fatto eseguire dall'architetto C. Doll per conservare al posto le tracce dei piani superiori e delle scale e preservare dalla totale rovina il c. d. quartiere della regina. Questo è stato completamente ricoperto con tetto; rialzati i muri e le colonne, ristabilito l'antico sistema di illuminazione, imitate sulle pareti le antiche decorazioni, ora la parte più intima del palazzo ha

riacquistato qualcosa del suo aspetto originario e servirà come piccolo museo locale.

(*The Times*, 27 agosto 1908).

Nel 1909 non furono fatte ulteriori esplorazioni nell'area del palazzo di Knossos, ma i Sigg. Evans e Mackenzie poterono scoprire in contrada Isopata, un poco a nord-ovest della tomba reale già illustrata dall'Evans (*The prehistoric tombs of Knossos*, p. 136 e segg.), altre due tombe minoiche assai interessanti. Sono ambedue a camera quadrangolare, preceduta da un corridoio. L'una, con accesso da nord, ha le pareti interne rivestite di blocchi squadrati, disposti su quattro file orizzontali, e la volta a sesto acuto fatta pure con blocchi a somiglianza della c. d. tomba d'Idomeneo. Nel pavimento è scavata una grande fossa che corre lungo i lati est e sud ed era chiusa superiormente con lastroni di calcare. Ne rimaneva uno soltanto, sul quale si raccolse un anello d'oro di epoca minoica con castone inciso (quattro donne danzanti e sopra una scena religiosa).

La seconda tomba che sembra di epoca alquanto posteriore alla prima, è normale a questa ed ha l'ingresso da est per mezzo di un corridoio che taglia l'altro ad angolo retto presso la sua estremità settentrionale; la camera sepolcrale, scavata semplicemente nella roccia, conteneva soltanto tre cuspidi di freccia in bronzo. alcuni bottoni d'oro, una pietra incisa e un vaso dipinto di stile tardo minoico.

(*Journal of Hellenic Studies* XXIX (1909), p. 360 e seg.).

⁂ *Phaestos*. — I lavori della Missione archeologica italiana in Creta nel 1908 sono consistiti in: *a*) scavi complementari nell'interno del secondo palazzo; *b*) ricerche per chiarire gli avanzi del primo palazzo, specialmente nella regione nord-est, e per studiare ancor meglio gli strati a quello sottoposti; *c*) sterri e parziale scoprimento di una grande costruzione a nord-est del palazzo.

a) Il limite meridionale del II palazzo non era del tutto accertato. Nella porzione occidentale esso era costituito dal grande muro a blocchi squadrati che corre prima da ovest ad est, si piega ad angolo retto e scende da nord a sud sopra alla china meridionale, lasciando a sud-ovest quell'area in cui sorse poi il noto tempietto ellenico (cfr. *Rendic. Acc. dei Lincei*, XVI (1907), p. 262, fig. A). Ma nell'estrema porzione orientale sul ciglio meridionale del colle si vedeva appena comparire un muro minoico al disotto di tre sottili muri ellenici addossati l'uno all'altro, e a sud di questi v'erano avanzi di un pavimento a lastroni di gesso. Lo

scavo ha messo in completa evidenza il suddetto muro minoico, liberandolo in parte dalle sovrapposizioni posteriori ed ha scoperto un altro muro minoico, che corre da ovest a est, parallelo al primo, alla distanza di m. 2.20 circa più a sud e più in basso, sulla china. Questo secondo muro, spesso m. 1.80-1.90, fatto con enormi macigni rozzi, somiglia del tutto al muraglione che chiude a nord il corridoio 73 (cfr. pianta del palazzo in *Mon. Ant.*, XIV, tav. XXVII) e che rappresenta la sostruzione della facciata settentrionale del palazzo. Senza dubbio il nuovo muro scoperto corrisponde invece alle sostruzioni della facciata meridionale e le lastre di gesso, che si conservano tra i due muri in parola, appartengono al pavimento di un corridoio il quale introduceva nel palazzo salendo da ovest ad est e riuscendo nel grande cortile centrale.

Scavando nel vano 59 del II palazzo (ad est dell'ingresso da sud del corridoio 41) si sono ritrovate le antiche pareti nord e ovest che erano ancora coperte da un ammasso di terra e fra questa una grande quantità di frammenti di vasi dipinti (specialmente di coppe emisferiche biansate) di argilla finissima, giallognola, dipinte completamente in bruno o in rosso all'interno, e ornate all'esterno con motivi di stile tardo-minoico o miceneo (tardo-minoico II-III). Sono questi bei saggi della ceramica degli ultimi tempi del secondo palazzo.

Essendoci accorti di una porta murata nella parete occidentale del vano 88, abbiamo fatto un tasto ad ovest ed abbiamo scoperto un angustissimo vano scavato in parte nella roccia e rivestito di muri a piccoli sassi squadrati, il quale era ripieno di ossa d'animali, di carboni e di vasellame così rustico come dipinto nello stile policromo di Kamares. L'assenza totale di vasellame tardo minoico ivi riscontrata, c'induce ad attribuire al primo palazzo tale vano non solo, ma pure l'adiacente (88) col quale stava in comunicazione. Quando sorse il II palazzo la porta di comunicazione fu chiusa; il vano piccolo rimase interrato mentre l'altro seguitò ad essere in uso.

Fig. 1. — PHAESTOS. — Costruzioni di varie epoche nel vano 22 del palazzo. — A. Deposito minoico-primitivo. — B. Muri perimetrali, porta e pilastri di un vano del primo palazzo. — C. Soglie di porte e muro del secondo palazzo. — D. Pilastro e muro costruiti posteriormente nel secondo palazzo. — E. Avanzi della parete occidentale del vano B sulla quale posava un muro ellenico,

b) Ma più importanti vestigia del primo pa-

lazzo si sono scoperte in altri due punti. Avendo demolito il muro ellenico che andava da ovest ad est a poca distanza verso sud dal pilastro meridionale del vano 22, scavato il terreno sottostante al piano di posa di detto muro, si son potuti distinguere chiaramente cinque differenti strati archeologici.

1º Il più antico di tutti si è rintracciato per mezzo di due pozzi di saggio aperti l'uno sotto il portico occidentale del grande cortile a sud-ovest della cisterna, l'altro all'angolo nord-est del vano 22 (fig. 1, A). In ambedue questi pozzi, alla profondità di circa m. 2 sotto il livello dell'epoca tardominoica, si è incontrato un pavimento fatto con uno spesso strato di argilla ricoperto da un intonaco di calce dipinta in rosso, e levigata, probabilmente con un lisciatoio di pietra il quale si è raccolto nella fossa, ancora imbrattato di color rosso. Su tale pavimento riposano muri di sostruzione appartenenti, alcuni al primo, altri al secondo palazzo e si è trovato un materiale, il quale, sebbene rimescolato all'epoca di tali fondazioni, tuttavia contiene in predominanza vasellame rozzo fatto a mano, a superficie ruvida o levigata (con qualche frammentino dipinto in stile geometrico primitivo), vasellame riferibile ad epoca non più tarda della sub-neolitica o minoico primitiva.

2º A m. 1.70 più in alto nell'area del vano 22 si è scoperto un altro pavimento, che certo appartiene ad un vano del primo palazzo. Il vano è quadrangolare; i muri sopratterra di cui si conserva appena la traccia (fig. 1 B) erano ricoperti di stucco di calce al pari del pavimento, fatto con lastre di gesso. Vi si accede per una doppia porta avente le basi degli stipiti in gesso e di faccia a questa trovasi un piccolo tramezzo (da ovest ad est) il quale termina a oriente con uno dei pilastri (fig. 1 B) che avevamo segnati in pianta nel vano 22 ma come appartenenti al secondo palazzo. Il tramezzo delimita a sud il recinto quadrato e del tutto riservato, in mezzo al quale sorge isolato l'altro pilastro. All'angolo sud-est dell'intero vano è poi l'accesso ad uno stretto corridoio che prima va verso est e poi piega verso nord.

La disposizione architettonica sopra descritta fa pensare ad uno dei piccoli santuarii frequenti nei palazzi minoici: lo strato di terra (alto 0.15-0.35) compreso fra il pavimento a lastre di gesso e quello in terra battuta del secondo palazzo conteneva quasi esclusivamente vasi fittili grandi del genere detto Kamares rustico, dipinti con fasce cerchi e spirali ricorrenti in rosso o bruno opaco sul fondo naturale del vaso (predominanti le anfore biansate a corpo e bocca ovale dell'epoca M. M. III). Non v'ha quindi dubbio che il vano, appartenente al primo palazzo, fu in uso sino alla fine dell'epoca medio-minoica e che le sue rovine rimasero poscia nascoste.

3º Un terzo pavimento, pure a lastre di gesso si trova entro la stessa area 22, a m. 0.50 circa più in alto rispetto a quello sopra descritto. In connessione con tale pavimento più recente che sta allo stesso livello degli altri pavimenti del secondo palazzo in questa regione, e che senza dubbio appartiene al secondo palazzo, trovansi tre porte, di cui due hanno gli stipiti poggiati (ma in falso) sopra il muro meridionale del vano medio-minoico (fig. 1, C). Lo stipite orientale di una terza porta riposa invece sopra il muro settentrionale del vano stesso, al livello delle altre due porte.

4º Quest'ultima porta (all'angolo nord-est del vano 22) ha ora dinnanzi, a brevissima distanza, il muro meridionale del vano 23 (fig. 1, D), ma un tempo doveva appunto introdurre in quest'area. Vuol dire dunque che detto muro e probabilmente tutta la sala 23 con banchi ornati di metope e triglifi, rappresenta una qualche ricostruzione fatta nel secondo palazzo negli ultimi tempi in cui era in uso.

5º Il muro, per la demolizione del quale abbiamo scoperto quanto sopra, apparteneva finalmente a quel gruppo di case elleniche di cui resta ancora qualche avanzo sovrapposto all'estrema ala meridionale del palazzo.

B) Altre scoperte notevoli si sono fatte nel peristilio 74 la cui disposizione, all'epoca del secondo palazzo (dodici colonne, quattro su ciascun lato), già fu chiarita con gli scavi del 1907 (cfr. *Ausonia* II (1908), c. 121).

Grandi pozzi di saggio sono stati aperti nel 1908, l'uno in tutta la parte orientale della sala a nord del peristilio, l'altro di metri 5.20 × 5.60 nell'area centrale del peristilio stesso, e tali saggi ci hanno mostrato la disposizione originaria del colle in questa regione. La roccia quasi, superficiale a nord, scende con forte inclinazione verso sud ed apparisce chiaro che la sopraelevazione del peristilio non è del tutto artificiale come la terrazza su cui sorge il grande propileo 69, ma è determinata dalla naturale sopraelevazione della roccia, la quale affiora anche oggi sul sommo ciglio del colle a nord-ovest. Una terrazza vera e propria, livellata con terra di riporto ivi si formò già all'epoca del primo palazzo, infatti risalgono a questa i muri che pure oggi sostengono la terrazza sul lato est (muri occidentali dei vani 47. 51. 76), ma è certo che al naturale declivo si sovrapposero abitazioni in epoca anche più remota.

La grande fossa di saggio nell'area centrale del peristilio (fig. 2) lascia vedere che alla profondità di m. 0.50-0.80 sotto il pavimento tardo-minoico, sono fondati avanzi di costruzioni aventi un orientamento loro proprio e nessun rapporto nè col primo nè col secondo palazzo. Tali costruzioni sono fondate, a nord, quasi immediatamente sulla roccia e a sud sopra un sottile strato di terra di riporto, in qualche punto divenuta rossa pel fuoco, ovunque, alla superficie, annerita da ceneri e carboni (avanzi di focolare) e contenente solo pochi frammenti ceramici di epoca neolitica; esse, per lo

Fig. 2. — PHAESTOS. — Casa minoico-primitiva sotto al peristilio. — 1-12 basi delle colonne del peristilio

strato cui appartengono, debbono porsi in relazione con i pavimenti più antichi scoperti nell'area 22 e coi muri venuti in luce nel pozzo C, ad ovest del vano 17, nella regione sud-ovest del palazzo; mentre per la loro pianta somigliano alla casa neolitica scoperta dalla Scuola Inglese a Magasà, presso Paleokastro (cfr. *Annual of the British School at Athens* XI (1904-5), p. 263 fig. 2). Sono fatte con piccoli sassi rozzi, uniti con molta terra, disposti irregolarmente a formare le facce del muro che all'interno è riempito con altri sassi e terra. Nell'insieme i muri formano un trapezio, chiuso a sud, coi lati est e ovest alquanto convergenti verso nord; dall'angolo sud-est verso est, e dall'angolo nord-ovest verso ovest si dipartono altri muri. Anche un poco più in alto rispetto al piano di posa della casa sopradescritta, si vedono nel taglio della fossa, in ispecie a nord, altri strati scuri di ceneri e carboni che rappresentano gli avanzi del focolare e dei rifiuti domestici rimasti sui pavimenti a terra battuta che man mano si andavano rialzando. I materiali di tali strati primitivi andarono soggetti a rimescolamenti nell'epoca del primo e del secondo palazzo, ma i frammenti fittili trovati negli infimi strati appartengono esclusivamente a vasi di rozzo impasto a superficie ruvida o levigata, e a vasi dipinti nello stile geometrico antichissimo (sub-neolitico e minoico-primitivo; cfr. alcuni frammenti pubblicati dal Mosso in *Mon. Ant.* XIX (1908), c. 211-212 fig. 47, 48), non comparendo che più in alto il vasellame policromo di Kamares e quello monocromo miceneo. Qua e là molte ossa di animali e gusci di conchiglie, schegge nuclei e coltellini di ossidiana.

La casa sotto il peristilio sembra dunque appartenere al periodo sub-neolitico o al principio del minoico-primitivo.

Altri tre pozzi di saggio hanno sempre meglio chiarito le varie principali stratificazioni già osservate: il primo sotto il pavimento del corridoio dei magazzini (26), all'estremità ovest, ha dato prima un metro circa di strato medio-minoico e sotto, fino alla roccia, neolitico; il secondo pozzo sotto le lastre del pavimento del piazzale occidentale del primo palazzo (sulla linea del magazzino 33) ha scoperto, alla profondità di dieci centimetri appena, i resti di un altro lastricato: fra l'uno e l'altro, frammenti geometrici minoico-primitivi; sotto lo strato eneolitico, contenente oltre a molto vasellame d'impasto rozzo, uno stilo in osso con punta di rame. Il terzo pozzo sotto le lastre di gesso del vano 38 (angolo nord-est) ha fornito soltanto vasellame dell'ultima specie ricordata, fra cui è notevole un vaso a corpo ovoidale, collo verticale e due larghe anse impostate verticalmente, vaso che s'incontra in Italia e altrove negli strati neolitici ed eneolitici (Cfr. *Bull. di Paletn. italiana* XXIX (1903) pag. 177, fig. 22, 26).

Il 29 luglio 1908 si cominciò lo scavo di una nuova zona di terreno la quale si stende da oriente a occidente lungo il margine nord-est dell'acropoli di Phaestos, divisa dal palazzo per mezzo di roccie infrapposte. A pochissima profondità apparvero avanzi di muri e di suppellettili appartenenti alla città ellenistica di cui s'erano scoperte tante tracce su tutta la spianata dell'acropoli; sotto allo strato ellenistico abbiamo ritrovato costruzioni più antiche fondate direttamente sulla roccia che scende con ripido pendio da sud a nord.

Nell'assieme tali costruzioni, che con la campagna del 1908, terminata il 15 luglio, non si poteron del tutto mettere in luce, sembravano appartenere ad uno o più edifici allineati lungo il margine settentrionale del colle, distinti sì dal palazzo ma in relazione con esso in quanto la loro facciata si trova sul prolungamento di quella del palazzo stesso da est ad ovest. L'edificio più occidentale, composto di parecchi vani rettangolari accessibili da nord, termina, dalla parte del palazzo, con un recinto chiuso da forti muri entro i quali sono allineate sette piccole fosse rettangolari, divise l'una dall'altra per mezzo di grandi lastre di terra semicotta, intonacate d'argilla e di stucco di calce. Contiguo alle fossette, a sud, si stende inoltre un vano, tutto chiuso all'intorno, il quale somiglia molto alla cosiddetta stanza del tesoro di H. Triada, dove si trovarono i talenti di bronzo.

Pel tipo e la maniera della sua costruzione il nuovo edificio festio trova riscontro piuttosto nel primo che nel secondo palazzo di Phaestos; un segno rozzamente inciso sopra un blocco da esso proveniente è lo stesso che vedesi più volte ripetuto sui blocchi di fondazione del muro il quale, all'epoca medio minoica, chiudeva a nord la scalinata teatrale e la suppellettile raccolta nei differenti vani corrisponde a quella che si trovò sui pavimenti del palazzo primitivo di Phaestos. Fra i vasi fittili dipinti predominano i boccali con becco prominente, i grandi vasi biansati a corpo e bocca ovali, quelli a cono tronco rovescio o quasi cilindrici con becco a finestrella sporgente dal labbro e con tre anse di cui una opposta al becco, verticale, ornati gli uni con fasce orizzontali e spirali ricorrenti in bianco su fondo nero bruno o rosso, gli altri coi motivi suddetti in vernice bruna sul fondo chiaro (fine della media epoca minoica).

Nel vano somigliante alla stanza del tesoro del palazzetto di Haghia Triada si trovò — insieme a un frammento di tavoletta fittile scritta da ambedue le parti con segni della scrittura lineare cretese (classe A del Sig. Evans) — il famoso disco di terracotta coperto di segni geroglifici, intorno a cui sono già apparse numerose pubblicazioni. (*Rendic. Acc. dei Lincei*, XVII (1908), pag. 642 e segg. e XVIII (1909), p. 297 e segg.; *Ausonia*, III (1908), p. 255 e segg., tavv. XI-XIII; *Sitzungsberichte del l'Acc. di Berlino*, XLI (1909), p. 1022 e segg.; *Scripta Minoa*, p. 22 e segg., p. 273 e segg.; *Revue archéologique*, 1910, p. 1 e segg.).

Nel 1909 a Phaestos si sono compiuti i seguenti lavori: *a*) proseguimento del taglio del terrapieno sul lato ovest del grande piazzale occidentale del palazzo; *b*) completamento dello scavo degli edifici attigui all'edificio del disco sull'angolo nord-est dell'acropoli; *c*) studio e scavo delle fortificazioni della città ellenica di Phaestos.

a) Nel taglio del terrapieno a ovest del piazzale si sono trovati a poca profondità molti muri di case, associati con vasellame ellenistico e, sotto, frammenti di vasi di Kamares. Al livello del piazzale del primo palazzo sono venuti in luce una cisterna rettangolare e un pozzo circolare. La cisterna fatta con grossi blocchi e tutta intonacata di stucco bianco, misura 3.12 × 1.18; il pozzo cilindrico, tutto rivestito di muro a piccole pietre, somiglia del tutto ai pozzi scoperti a Knossos, l'uno nel piazzale occidentale, l'altro all'angolo nord-ovest dell'area teatrale. Cisterna e pozzo contenevano innumerevoli frammenti di vasi dipinti dell'epoca

medio-minoica II e III, mostrando all'evidenza che ambedue le costruzioni appartenevano al primo palazzo e non furono utilizzate nel secondo.

b) Più fruttuoso fu lo scavo sulla china nord-est, dentro e presso l'edificio del disco. Esaminato di nuovo il vano dove il disco fu trovato e tolto via un muro posteriore che poggiava sopra la sua parete meridionale, immediatamente alla base di tal muro ellenistico si trovarono frammenti di vasi che vanno dal periodo ellenistico al medio-minoico, ma ciò, dato il rimescolamento dello strato, non contraddice l'idea che l'edificio del disco fosse lasciato in disuso alla fine dell'età medio-minoica.

Attiguo all'edificio del disco, si stende verso est un'altra costruzione importante, al centro della quale sta un bel portico. Questo per la sua posizione rispetto al palazzo e per la sua pianta presenta una notevole analogia coll'ingresso settentrionale del palazzo di Knossos. Il numero dei pilastri è minore, ma la struttura si presentava più complessa, più sontuosa ed armoniosa. Ha l'ingresso da nord, attraverso il muro che lo cinge da questa parte e, parallele a tale muro, tre file di colonne, con una colonna rotonda fra due pilastri quadrangolari (restano le sole basi) su ciascuna fila. Nella parete di fondo, a sud, si trova l'accesso ad una scalinata di diciotto scalini, la quale sale al cortile orientale del palazzo. Risulta così all'evidenza che il portico, rappresentando un ingresso monumentale del palazzo, è un annesso di questo al pari degli edifici contigui. Gli oggetti trovati nel portico corrispondono perfettamente a quelli dell'ultimo periodo del palazzo primitivo, appartenendo alla fine del medio-minoico, ma alcuni vani hanno dato materiali appartenenti al principio del periodo tardo minoico (vasi e figura bovina in terracotta dipinta, simile ad altra trovata dal Sig. Seager a Pseira).

Ad est del portico trovasi ancora un complesso di vani nei quali si conservavano ricchi depositi di vasi medio-minoici (la loro decorazione è per lo più limitata a ornamenti in bianco crema sul fondo scuro) e due *rhyta* fittili in forma di testa bovina ben modellata e dipinta.

In sull'estremo pendio a nord-est sembra poi di riconoscere gli avanzi di una strada, in parte lastricata, la quale sale verso sud-ovest alla spianata superiore.

Riassumendo possiamo dire che queste ultime costruzioni ad est, il portico, l'edificio del disco e l'altro fra essi, furono costruiti al principio del periodo medio-minoico, se non prima, e alla fine di tal periodo subirono una catastrofe in seguito alla quale alcuni vani, come quello del disco e gli adiacenti pozzetti, rimasero sepolti e abbandonati, mentre gli altri servirono anche al principio dell'ultima età minoica.

c) Durante i lavori al palazzo, il Dott. Minto si occupò specialmente di studiare e mettere in luce gli avanzi di mura di fortificazione che a varie riprese avevamo notato sulla più eminente delle alture festie, detta Affendi Christos, a ovest del monastero di S. Giorgio a Falandra. Sulla china orientale sono stati rimessi in luce due notevoli avanzi appartenenti ad un unico muro il quale dalla vetta scendeva in direzione ovest-est verso il monastero suddetto. La sua costruzione è a doppio paramento esterno di blocchi squadrati con riempitura di sassi più piccoli nel mezzo. Sulla vetta tale muro si congiungeva con un altro il quale fascia tutto il lato nord e il lato ovest di essa. La cinta superiore di cui si conserva poco più che le fondazioni, aveva una torre quadrata all'angolo nord-ovest e sul fianco occidentale presentava quelle stesse sporgenze ad angolo retto che si vedono nei muri esterni dei palazzi minoici; una seconda torre pare fosse a sud-ovest all'estremità di un altro forte muro lungo più di ottanta metri il quale scendeva sulla china meridionale in direzione nord-est sud-ovest verso il villaggio di Kamilari. Numerose trincee aperte per vedere se tale cinta murale chiudesse l'altura di Affendi Christos anche sul lato meridionale sono riuscite vane; invece un altro forte muro, simile a quelli che scendono da detta altura si è trovato sul pendio occidentale del colle che sovrasta al palazzo ad ovest (seconda acropoli), e tale muro, conservato per una lunghezza di m. 40, sale da ovest ad est continuando la linea della cinta settentrionale, la quale nel tratto intermedio, presso il monastero di S. Giorgio a Falandra, è ora completamente distrutta. Probabilmente la cinta girava poi molto più a sud della base delle acropoli, cioè a sud del moderno villaggio di S. Giovanni, racchiudendo nel mezzo la città ellenica, la quale occupava all'incirca il sito della città minoica.

La gran massa dei frammenti ceramici rinvenuti nelle trincee con cui gli avanzi delle fortificazioni sono stati rimessi in luce, appartiene ad età ellenica avanzata ed ellenistica (mancano i vasi dipinti a figure nere o rosse), ma nulla vieta di far risalire la costruzione delle mura ad epoca ellenica anche più remota (V sec. a. C.?). Certo è che in tutta l'area da esse compresa si stendeva l'abitato minoico. Avanzi di costruzioni (pare case) di epoca minoica, con frammenti che risalgono fino al medio-minoico sono comparsi sotto la cinta occiden-

tale di Affendi Christos; costruzioni minoiche occupavano le altre due alture fra il palazzo e S. Giorgio a Falandra; un poco a nord-est di questo si sono trovati alcuni lebeti tripodati di bronzo simili ad altri del villaggio minoico di H. Triada; alla base dell'altura di Affendi Christos, a sud-est, il ricchissimo scarico di vasi frammentari minoici (con larga rappresentanza della ceramica policroma di Kamares), scarico scoperto dal prof. Taramelli ed ora esplorato a fondo dal dott. Minto.

(*Bollettino d'Arte del Ministero della P. I.* Roma, IV (1910), p. 165 e segg.).

⁂ *Kalathianá.* — Nell'estate del 1908 il prof. S. Xanthoudidis, continuando le sue fortunate ricerche relative alla primitiva età minoica per conto dell'eforato cretese, ha scavato una tomba a *tholos* dell'epoca suddetta presso il villaggio di Kalathianà, in luogo detto i *trochali,* a un'ora a nord-ovest di Gortina e non molto lontano da Kourtes.

Già cinquantacinque anni fa la tomba fu scoperta casualmente dai contadini, i quali manomettendola, ne tolsero le numerose suppellettili d'oro e ne dispersero i rimanenti oggetti.

La tomba si conserva per la metà circa della sua circonferenza; ha un diametro di m. 9.50 e attualmente un'altezza di circa m. 2.50. Il muro periferico ha uno spessore di due metri. La porta d'ingresso non sussiste perchè secondo l'usanza dell'epoca si trovava dalla parte orientale che fu distrutta dai paesani.

Sistema di costruzione e pianta sono perfettamente simili a quelle delle altre *tholoi* che il sig. Xanthoudidis ha scavato a Koumasa e dintorni (cfr. Ausonia II (1907) c. 123 e segg.). Moltissime ossa furono trovate nella terra, ma nessuna mostra tracce d'incinerazione.

Gli oggetti sfuggiti alle ricerche dei contadini, oggetti che il sig. Xanthoudidis trovò vagliando la terra sono: varie piccole oreficerie, fra cui una sottile tenia per capelli, e due grossi grani di collana; dieci sigilli di avorio, di cui uno in forma di leone, un altro a tre facce intagliate, due altri conici, un altro a piramide, altri cilindrici e discoidali. Gli ornamenti incisi sopra mostrano motivi lineari a spirali e meandri e il sigillo a tre facce reca sulla faccia più grande una capra selvatica. Si raccolsero inoltre nella *tholos* cinque piccoli pugnali di bronzo triangolari e due grandi. I frammenti di vasi fittili trovati dentro la tomba mostrano che i seppellimenti di essa avvennero all'epoca minoica primitiva II, III, ma una piccola tazza policroma appartiene al medio-minoico I.

Accanto alla *tholos* si stende il relativo abitato, ma la maggior parte delle case sono interamente rovinate e delle pietre che da esse provengono constano i mucchi di sassi detti *trochali* da cui prende nome la località. In base al numero di questi e all'estensione delle rovine il sig. Xanthoudidis calcola che il villaggio comprendesse cento o centocinquanta case. Egli ne ha scavate alcune tra le meglio conservate, e di queste due comprendevano parecchi vani. I pochi vasi fittili trovati interi in tali case e molti frammenti erano di epoca medio-minoica I, alcuni protominoici, ma nessuno tardo-minoico. Da ciò si conclude che il villaggio sorse nell'epoca minoica primitiva (e allora fu fabbricata anche la *tholos*), continuò ad esistere nel primo stadio del periodo successivo e dopo questo fu distrutto.

Nelle due case più grandi i principali muri esterni sono costruiti con grandi pietre squadrate disposte a file orizzontali alla maniera isodomica, e non corrono sopra una linea continua, ma presentano delle rientranze simili a quelle dei grandi muri a orthostate dei cortili occidentali dei primitivi palazzi di Knossos e di Phaestos. Da ciò si conclude che questo sistema architettonico non era proprio soltanto dei palazzi, ma anche delle case private ed è peculiare dell'architettura minoica già nella sua media fase.

(Παναθήναια 1908, fasc. 194, 195).

Nel 1909 nessun altro scavo è stato eseguito in Creta dal prof. Xanthoudidis.

Nei riguardi della topografia minoica è importante ricordare pure alcuni piccoli trovamenti fatti in altri due luoghi della Messarà.

⁂ A *Gortina*, dove i numerosi scavi e studî dell'Halbherr, sia nel piano sia sull'acropoli dell'antica città, non avevano mai accertata l'esistenza di strati minoici, si sono trovati per caso alcuni oggetti preistorici. Secondo le informazioni di Manoli Iliakis una grande ascia in pietra scura levigata (lunga circa cm. 15) si sarebbe trovata in un campo a poca distanza dal villaggio a nord; di due altri oggetti, una bacinella in pietra e un frammento di vaso fittile, che sembra geometrico del genere di quelli di Prinià, s'ignora la provenienza.

⁂ Un poco a nord est del moderno villaggio di *Vurvulitis* (un'ora a nord-est di Gortina) sulla destra della strada verso Candia, l'eforo delle antichità, dott. Hazzidakis, ha scoperto nel 1908 i ruderi di alcune costruzioni minoiche. Si tratta delle fon-

dazioni d'una casa appartenente a qualche piccolo villaggio minoico. Resta l'intero perimetro di un vano rettangolare e parte di altri vani contigui, dai quali provengono molti frammenti di vasi dipinti nello stile di Kamares.

*** *Tylissos.* — Notizie topografiche intorno a Tylissos sono date dal Mariani nei *Mon. Ant.* VI, c. 83 e seg.

Nel 1908 alcuni contadini, togliendo pietre da antiche costruzioni quasi del tutto interrate presso l'ingresso orientale del moderno villaggio di Tylissos, trovarono, a circa un metro di profondità dentro un vano antico, quattro enormi lebeti emisferici di bronzo, senza piedi, forniti ciascuno di tre anse attaccate presso l'orlo superiore. Il lebete più grande ha un diametro di circa m. 1,40. In seguito a tale scoperta, il dott. Hazzidakis, eforo delle antichità di Candia, recatosi sul posto, vi eseguì subito alcuni saggi di scavo i quali dimostrarono esser esistito colà un abitato minoico. È notevole il fatto che a Tylissos, come a Knossos, il sito della città greco-romana non coincide con quello della città minoica; la Tylissos ellenica sorgeva sull'altura settentrionale (detta ora Κάτω Τύλισος) cui un'avvallatura profonda divide dal colle occupato dall'abitato preistorico e dal villaggio moderno.

L'importanza storica di Tylissos, oltrechè dai suoi avanzi minoici e classici, era messa in evidenza dal fatto ch'essa domina una delle grandi vie di antica comunicazione fra la costa settentrionale dell'isola e la pianura di Messarà, quindi il dott. Hazzidakis credette conveniente di eseguirvi un'ampia esplorazione.

Una prima campagna di scavi, fatta nel luglio del 1909 per conto del Governo Cretese, ha subito chiarito che ad Ἄνω Τύλισος esiste come ad Haghia Triada e a Gournià, un importante edificio centrale (il palazzo) con molte case private all'intorno per un raggio di circa m. 500. Ma la maggior parte di queste sono distrutte: il terreno vergine s'incontra quasi dovunque a pochi centimetri di profondità sotto il piano di campagna (un solo pozzo di saggio è sceso alla prof. di m. 4,30) e anche i pavimenti dei magazzini del palazzo si trovano a m. 1,50-1,80 appena sotto il livello attuale, fondati direttamente sul sodo.

Nel 1909 si sono rimessi completamente in luce quattro magazzini, disposti intorno ad una corte, che dà luce ai vani attigui per mezzo di due ampie finestre. La corte, circondata su due lati da portico, riproduce il ben noto tipo di cortile o pozzo di luce caratteristico dei palazzi minoici. Due scale conducevano al piano superiore.

In un magazzino si sono trovati dodici *pithoi* frammentari, di cui alcuni recanti il noto ornamento minoico a fasce serpentine in rilievo, altri a strie dipinte, ed altri a superfice liscia e non dipinta. In un angolo giaceva un talento di bronzo simile a quelli di Haghia Triada. Il secondo magazzino conteneva, oltre a pochi frammenti di *pithoi*, una specie di strigile di bronzo placcato d'oro, cinque cretule impresse e alcuni pezzi di tavolette di argilla scritte su ambedue le facce. Il dott. Hazzidakis ne ha potuta ricomporre quasi per intiero una di forma rettangolare (m. 0,09 × 0,12) ed un'altra assai più incompleta. I segni appartengono al sistema lineare A del sig. Evans e somigliano a quelli delle tavolette di Phaestos e di H. Triada.

Nel terzo magazzino v'era una grande e rozza pentola tripodata in terracotta, un *pithos* e un grande vaso in steatite.

Il quarto magazzino era il più ricco di tutti; conteneva quindici *pithoi*, molti dei quali ornati con strie di color bruno, uno a corpo sferico con testa bovina in rilievo sull'omero; un'anfora dipinta nello stile del palazzo (L. M. II); un idoletto di bronzo, alto m. 0,20; un martello di pietra (cfr. H. Triada in *Mon. Ant.* XIV (1905) c. 56, fig. 26). Anche il dott. Hazzidakis ha notato in questo vano il fatto riscontrato ad H. Triada e a Pseira che nel medesimo strato si trovano vasi della fine del periodo medio-minoico insieme con vasi dipinti nello stile del palazzo della metà dell'ultimo periodo minoico.

Un altro vano, contenente solo frammenti di vasi fittili, ha il pavimento a m. 1.70 più in basso rispetto al piano dei magazzini e una colonna quadrangolare in blocchi (alt. m. 1,70) per cui somiglia ai vani chiamati generalmente bagni, ma creduti santuari dal dott. Hazzidakis.

Dovunque fra le macerie si sono raccolti frammenti di stucco dipinto.

Come tutti gli altri palazzi minoici anche quello di Tylissos fu distrutto da un incendio, pare dopo l'invasione e il saccheggio. Tutti i vasi di terracotta furono trovati in frammenti, il talento di bronzo nascosto in un angolo dietro un *pithos*, sfuggì alle ricerche degli invasori, e così pure l'idoletto di bronzo e solo fa meraviglia come non siano stati asportati i lebeti di bronzo rinvenuti nel 1908.

Sul fianco orientale dei monti che s'innalzano ad ovest del villaggio di Tylissos, nella località detta *Trapeza* (Τράπεζα), si apre una grotta che sembra essere stata un santuario contemporaneo del palazzo di Tylissos, perchè vi erano dentro molti frammenti di vasi e tazzette del tipo comunissimo all'epoca tarda minoica. Un vecchio paesano degno

di fede assicurò al dott. Hazzidakis di aver trovato dentro la grotta un idoletto di bronzo simile a quello sopraricordato. (Debbo queste notizie alla cortesia del dott. Hazzidakis. Cfr. Παναθήναια 1908, fasc. 194-195)-

*** *Mochlos.* — Delle recenti esplorazioni nessuna ha avuto per l'età minoico-primitiva un'importanza così grande come quella proseguita dal sig. R. Seager a Mochlos nell'aprile-giugno 1908.

Mochlos è un'isoletta che giace a 200 metri appena dalla costa settentrionale di Creta di fronte ai villaggi di Trullotis, Sfakas e Lastros. È una massa di roccia calcarea avente una circonferenza di circa un miglio. La città antica giace sulla china meridionale dell'isola e altresì sull'opposto continente, al quale l'isola fu forse congiunta ai tempi minoici. Tale città fu originariamente abitata nel periodo minoico-primitivo I e continuò ad esistere fino all'età medio-minoica I, in cui fu distrutta. Nel periodo medio-minoico III fu rifabbricata e subì la sua finale catastrofe al principio dell'età seguente nel medesimo tempo che i villaggi di Gournià e di Pseira ai quali strettamente somiglia. A cagione delle molte costruzioni che ivi sorsero nei tempi romani, le case minoiche si sono conservate assai male e hanno dato solo pochi oggetti di un qualche valore. I migliori trovamenti consistono in un gruppo di bacini di bronzo, in alcune giarre dipinte del periodo tardo-minoico I e in un talento di bronzo simile a quelli trovati ad Haghia Triada e a Tylissos.

Sul fianco occidentale dell' isola venne in luce un ricco sepolcreto appartenente all'epoca minoico-primitiva II, III e alla medio-minoica I. Le tombe sono di due specie: a) tombe costruite a camera; b) tombe a cassa del tipo cicladico. In tutto ne furono aperte ventiquattro, delle quali sei, grandi, contenevano un ricco assortimento di gioielli in oro (catene, spilloni, foglie e fiori artificiali; fasce d'oro con occhi sbalzati e incisi le quali sembrano un'anticipazione delle maschere d'oro di Micene) e molti piccoli bellissimi vasi di marmo, di alabastro, di breccia e di altre rare pietre. Queste grandi tombe evidentemente appartenevano alle famiglie più ricche e forse dominanti in Mochlos nel periodo minoico-primitivo II e III, e ciascuna conteneva i resti di molti cadaveri.

Anche le tombe più semplici possedevano in abbondanza bei vasi di pietra e ornamenti d'oro. Invece nelle tombe medio-minoiche si nota un'accentuata decadenza, essendo gli oggetti assai più poveri che nelle sepolture del periodo precedente.

Sui fianchi dell'altura, a poca profondità, sovrapposti alle tombe primitive, si sono trovati numerosi sepolcri di bambini appartenenti al medio-minoico III e al tardo-minoico I. Le ossa, di persone molto giovani e financo di neonati, stavano in grandi giarre dipinte rovesciate. senza suppellettili di vasi o di altri piccoli oggetti. Una di tali giarre si trovò rotta e frammentaria a causa della denudazione del suolo e vicino ad essa, forse facente parte del suo contenuto, si trovò un magnifico anello d'oro a castone ovale del genere di quelli provenienti dalle tombe di Micene, di Knossos e di Kalyvia presso Phaestos.

L'anello presenta una notevole scena di carattere religioso. Vi si vede una dea seduta in una barca foggiata a drago marino, del quale si distinguono bene la testa (prora) e la coda (poppa). Dentro la barca, accanto alla dea, s'erge l'albero sacro e sulla riva sta un piccolo santuario a pilastri, verso il quale la dea accenna. Nel campo vedesi una bipenne e due altri simboli, il cui significato non è chiaro.

Nel 1909 il sig. Seager ha atteso in particolar modo allo studio dei suddetti notevoli trovamenti.

(*American Journal of Archaeology*, XIII (1909), p 273 e segg.)

LUIGI PERNIER.

SCULTURA GRECA E ROMANA (*)

Sulla tecnica del bronzo. — Il Pernice continua con molta competenza i suoi studi sulla tecnica degli antichi bronzi.

Occupandosi delle statue, nota che i capelli a Ercolano erano generalmente fusi a parte (prescindendo naturalmente dai restauri); trova, studiandone il metallo, che la testa imberbe di giovane da Ercolano di scuola eginetica è arcaica veramente: un originale e non una copia romana; quanto al pugillatore del Museo delle Terme, le gambe erano fatte a parte; ma i graffiti dei particolari sono una aggiunta dello scultore per aumentare l'effetto.

Nell'altro articolo viene a parlare della patina sui bronzi e si pone la domanda se fosse fatta dall'artista o spontanea.

Il Pernice crede che gli autori volessero i bronzi nella piena lucentezza: la patina si trova specialmente su oggetti certamente *puliti* (specchi e spade). La patina dell'auriga di Delfi, così bella, è sul metallo lucido; inoltre si sa che una specie di policromia delle statue di bronzo esisteva: le labbra spesso eran di rame, d'argento le incisioni e i diademi, gli occhi di smalto; tutto ciò è compatibile solo con un bronzo splendente metallicamente e di tono chiaro. Anche la doratura delle statue non era per farle sembrar d'oro, cosa assurda, ma per conservare la lucentezza del bronzo. Plutarco poi si lamenta che già ai suoi tempi le statue avessero perduto il loro primitivo splendore.

Infine il Pernice riassume la storia della fusione e il sistema degli antichi.

(Pernice in *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts*, XI, 1908, p. 212-228).
(Id. in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1910, p. 219-229).

Gli scultori greci. — E. A. Gardner ha pubblicato, con lusso di tipi e 81 tavole, una serie di monografie sui 6 più celebri scultori greci, Mirone, Fidia, Policleto, Prassitele, Scopa e Lisippo e sulla scultura ellenistica, seguendo il metodo e i risultati della sua storia della scultura greca.

(E. Gardner - *Six greek sculptors*. London, Duckworth, 1910).

Il Museo di Costantinopoli. — Hamdy-bey, prima di terminare, tra l'universale compianto, la sua vita operosa, ha avuto la gioia di veder compiuto il nuovo ampliamento del *suo* Museo: G. Mendel in un articolo ricco di belle illustrazioni, rileva tutta l'importanza di un insieme che ormai costituisce uno dei più grandi Musei del mondo. Intorno allo Tscinili-Kiosk, divenuto adatta sede degli oggetti di arte mussulmana, si eleva ora un edifizio a tre ali con 135 m. di facciata e 8000 mq. di superficie. Oltre alle collezioni assira e caldea e all'etea ricchissima (sala IV) e alle serie celebri dei sarcofagi, c'è una sala (V) per i frammenti architettonici di Priene e di Mileto. Nel mezzo, il grande sarcofago di Ambar-Arassy (lu. m. 3.68, la. m. 1,83, alt. m. 3,13) troneggia con la rappresentanza della famiglia del defunto e dei Dioscuri: la più bella opera del genere della prima metà del III secolo. Seguono le sculture del tempio di Apollo Didimeo, cogli strani capitelli, il fregio di Lagina e quello di Magnesia, le sculture di Assos (s. VI e VII); al primo piano le migliaia di figurine di terracotta, di cui il Mendel ha dato il catalogo. A sinistra infine la sala di Aphrodisias (XXI), la splendida di Tralles con l'efebo e il sacrificio, il Marsia di Tarso e la Menade di Pergamo, che il M. crede ornamento di ara rotonda di Dionysos (XXII). Infine la sala romana, dove si notano specialmente l'Ermafrodito di Pergamo e il Poseidon di Beirut, e la bizantina.

(G. Mendel - *Les nouvelles salles du Musée de Constantinople* in *Revue de l'art anc. et mod.* 1909, II, pp. 251-266).

Il Museo di Brussa. — Fondato da pochi anni il Museo di Brussa si presenta già ricco non solo di iscrizioni e di frammenti architettonici del territorio; ma anche di pregevoli sculture. Un catalogo assai diligente di questi monumenti è dato da G. Mendel. È naturalmente impossibile riassumerlo; solo ricordo un rilievo arcaico, notevole per i raffronti con le arti orientali, della fine del VI secolo, rappresentante un personaggio sur un cocchio tirato da due cavalli; una testa di uomo o dio barbato, bel tipo della seconda metà del V secolo,

(*) Esclusi gli articoli pubblicati nella presente rivista.

forse un'erma; e poi una larga serie di stele sepolcrali e di sarcofagi di tempo posteriore. Accenno pure alla serie ceramica, ricca specialmente della collezione Schliemann dagli scavi di Troia.

(G. Mendel - *Catalogue des monuments grecs-romains et byzantins du Musée Imp. ott. de Brousse* nel *Bullet. de Corr. Hell.*, 1909, p. 245-435).

Il Museo Fogg dell'Università di Harvard. — Questa collezione, fondata dalla Signora Elisabetta Fogg di New York in memoria del marito, all'Università di Harvard, va diventando un museo veramente importante. Tralasciando la ricca serie di quadri di pregio, specialmente di scuola italiana, esso riunisce alcune antichità, come una eccellente copia del Meleagro di Scopa, forse di scultore greco poco posteriore e paragonabile solo alla testa Medici (Reinach - *R. S.* II, p. 555-6), un'Aphrodite di tipo del IV sec., un Asklepios, uno Zeus di tarda arcaicità e specialmente la bella testa già Ponsomby del IV secolo (Reinach - *Têtes,* Tav. 227), scoperta a Ostia.

A questa collezione si aggiunge quella del signor Loeb, depositata al Museo, notevole specialmente per una ricchissima serie di ceramica aretina, ivi trasportata in tempi assai recenti da Roma, e per molti bronzi, ad alcuni dei quali accenneremo in seguito, tra cui il prezioso Poseidon già Fejervary (= Rein. *R. S.* II 28. 6), un Eros corrente di epoca romana, e bei gioielli.

(*Museum of Fine Arts Bull.* Boston, VII, n. 39. Giugno 19 9).

Scavi di Delfi. — P. Perdrizet nel congresso filologico di Basilea del 1907, ha trattato in modo sommario degli scavi a Delfi; ha ricordato come le scoperte di oggetti cretesi abbiano dato nuova luce alla leggenda della relazione tra gli abitanti di Creta e l'oracolo d'Apollo: anche nell'inno Omerico ad Apollo Pizio si nominavano Κρῆτας ἀπὸ Κνωσοῦ Μινώιου. Anzi il P. pensa a relazioni tra il nome Λάβυς del noto eunuco, custode del tempio, e λαβύρινθος e λάβρυς. Il santuario certo è assai antico, se pure non come altri greci; resti di un culto originario aniconico sarebbero stati l'*omphalos*, la pietra dl Kronos, il platano di Agamennone.

Poi, parlato dell'importanza geografica di Delfi sulla via tra le Termopili e la Beozia e il Peloponneso, tocca dei celebri monumenti del VI-V e IV secolo, accennando alla questione di Pausania. Il periegeta tanto bistrattato dopo la scoperta di Olimpia e accusato di aver fatto un sunto di fonti anteriori ellenistiche e in ispecie di Polemon, ha

avuto bella conferma a Delfi. Egli certo la visitò nel 175 e. v.; ma menzionò *solo* i monumenti che erano sulla Via Sacra che egli seguì facendo un' S: alcuni monumenti, come l'ex-voto per la battaglia di Himera, non sono da lui ricordati, perchè le statue erano sparite e le iscrizioni nascoste; nuova prova che egli non ricorreva alla fonte. Si hanno buone ragioni per credere che Polemon e Anaxandrides ne parlassero, come avrebbe egli lasciato di menzionare un si glorioso monumento? Solo non si spiega la dimenticanza della sfinge dei Nassi. Infine il Perdrizet ricorda i *tesori*, le varie successive fasi del tempio di Apollo, e specialmente il tesoro degli Ateniesi, vera *pietra angolare* della scultura attica del principio del V secolo.

(P. Perdrizet - *Die Hauptergebnisse der Ausgrabungen in Delphi* in *Neue Jahrbücher für kl. Altertum*, 1908, p. 22-33, 1 tav.).

Scavi americani a Corinto. — Il Wilisch riassume nei *Neue Jahrbücher* la benemerita opera dell'America con gli scavi di Corinto, dopo che nel periodo 1892-95 fu scavato lo Heraion di Argos. Per opera del Richardson e del Woolsey, nonostante molti impedimenti, l'opera della Missione fu notevolissima e anzitutto per la topografia e l' architettura delle antiche città, la greca distrutta nel 146 a. C. e la romana fondata da Cesare. Di esse avanzavano solo le 7 colonne del tempio dorico, allora attribuito a Hera Bunaia, o ad Athena Chalinitis, o ad altre divinità e il Dörpfeld e lo Skias avevano scavato in quei pressi: gli Americani nel 1898, a N. dell' *agorà* ritrovata dallo Skias scoprirono la fonte Peirene, con le sue vecchie grotte, e la parte architettonica, in gran parte di restauro romano, con un' iscrizione confermante il nome già riconoscibile per la descrizione di Pausania — l'anno appresso a Ovest del tempio fu scoperta una nuova fontana, certo la Glauke di Pausania e nel 1900 una terza fontana notevole per i resti della decorazione del V secolo. — Con queste si ebbero capisaldi per la topografia della città greca; si identificarono le rovine del tempio dorico, col tempio di Apollo (Paus. II, 3, 6); si scoprì a NE. il teatro, rimasto interrotto per la catastrofe del 146; e poi resti dell'*agorà* lungo la via del Lechaion. Più lontano la parte romana con belle terme. Accanto a tutti questi monumenti si rinvennero numerose tombe, con vasi pre-micenei e — mancando sinora il periodo miceneo — geometrici; protocorinzi e corinzi stessi, ma in poca quantità: essi hanno gettato luce sulla questione della cera-

mica corinzia dell' Etruria; poi 350 nuovi resti dei *pinakes* del VI secolo, ora a Berlino. Per la scultura del V secolo poca roba: una gamba di stile eginetico; teste di leone della fine del secolo alla fontana Glauke, altri frammenti di cui parleremo; più importante assai una base col nome di Lisippo, purtroppo essendosi però perduta la statua. Mummio dovette veramente distruggere o asportare ogni cosa; con l'epoca romana risorsero le arti, e molti frammenti decorativi sono stati trovati. Tra le iscrizioni notevole una che ricorda Diogenes, scultore che è nominato da Plinio come lavorante al Pantheon, e Hermolaos, che si rivelano padre e figlio (Plinio *N. H*, XXXVI 38) e un' altra che menziona la ἱππαρχία di Aristone ricordata da Polibio (XXVIII, 6).

(E. Wilisch - *Zehn Jahre amerikanischer Ausgrabungen in Korinth* in *Neue Jahrbücher*, 1908, p. 414-439).

Sui frammenti di scultura trovati a Corinto, ha rivolto l'attenzione la Signora Gardiner, notando specialmente tre importanti frammenti del periodo della vecchia Corinto, un rilievo con testa di profilo, ben modellata, opera attica del terzo quarto del V secolo; una testa di profilo, frammento di bella stele sepolcrale attica della metà del V secolo, e un rilievo, con un giovane in piedi, con la clamide e vicino il cane, opera non attica e pare di arte provinciale della fine del V o del principio del IV sec. e che forse può darci indicazione di una scuola locale corinzia. Quanto ai frammenti di rilievo dal teatro, la G. vi riconosce Athena, Zeus, Herakles, Dionysos etc. e li spiega per una Gigantomachia, ma non di epoca romana, sì pre-pergamena o almeno pergamena della prima scuola. Arte romana, della nuova Corinto, trova invece in due statue di Artemis e in altri frammenti.

(Elizabeth M. Gardiner - *Series of sculptures from Corinth* in *Amer. Journ. of Arch.* 1909, p. 158-169; 305-20).

La tomba Barberini. — Tra gli acquisti più notevoli ultimamente conclusi dal Governo Italiano è da annoverare quello delle Antichità prenestine, già Barberini, pel Museo di Villa Giulia. Parte importante di esse è la tomba detta appunto Barberini che, come la Bernardini al Museo Kircheriano pure da Preneste e la Regulini-Galassi del Vaticano da Cerveteri, è notevole esempio di insieme di oggetti arcaici importati dall'Oriente. La tomba Barberini comprende degli ori, come una pettiera con leoni, fibule; argenti come una patera e una oinochoe e specialmente un gran lebete e un sostegno di bronzo; e splendidi avori, quali un leone

con due uomini, tre braccia finamente lavorate, due coppe a figure femminili. A. Della Seta illustra di nuovo questo insieme, finora solo imperfettamente conosciuto, e, discutendone i motivi di origine egea o orientale, e lo stile, viene alla conclusione che il sito di origine sia un luogo dove c'era un incrocio di influenze varie, dominate dall'ellenismo e, benchè nei vari oggetti si noti un vario grado di abilità e perfezione, per tutti è evidente che si tratta non di prodotti di una civiltà etrusco-laziale; ma importati o almeno lavorati da artisti stranieri, che non avrebbero, nel caso, perduto la loro individualità etnica; ma avrebbero seguito lo sviluppo dell'arte della loro madre patria, neppure adattandola alle diverse civiltà tra cui lavoravano. I vari caratteri stilistici indicano come punto di provenienza il bacino orientale del Mediterraneo e forse Fenici — secondo il Della Seta — ne furono i mediatori. E il paese è appunto l'isola di Cipro situata tra la Siria, l'Egitto e Creta: le forti influenze greche poi fanno porre cronologicamente i monumenti con assai probabilità nella seconda metà del VII secolo.

(A. Della Seta - *Le collezioni Barberini di Antichità prenestine* in *Bullettino d'arte*, 1909, fasc. V-VI, p. 290-310, 3 tav.).

Statua arcaica di donna seduta. — Al Louvre, nè se ne sa la provenienza, è una statuetta seduta alta 0.20 m., di calcare, su cui porta l'attenzione il Picard.

È un lavoro in pietra assai dura e ciò deve aver influito sulle forme, la testa è esageratamente grande, i capelli pesanti: sembra egiziana. Il Picard la confronta con un busto di Eleutherna e con i *kouroi* di Polymedes d'Argos e così pure con la statua di Nikandra e con quella da Auxerre.

Per la grande capigliatura il Picard pensa a un velo; il vestito è peloponnesio e ornato di stelle, che egli studia come segno di influenza orientale, allora penetrata di fresco per Rodi. Egli pone la statua verso il 600 e la considera prova dell'influenza cretese nel Peloponneso. L'arte peloponnesia per lui avrebbe avuto infuenze cretesi nel VII e VI secolo e ioniche dopo l'occupazione da parte dei Persiani delle coste dell'Asia Minore. La dea rappresentata è, pel Picard, Demeter o Kybele.

(Ch. Picard - *Statue archaïque de femme assise* in *Revue archéologique*, 1910, I p. 66-92).

La dea di Prinià. — Una notevolissima e ormai celebre scoperta è quella fatta dal nostro dott. Pernier sull'Acropoli di Prinià a Creta di un santuario

ellenico antichissimo. Si son trovati specialmente resti di un tempio con parte del fregio, dove, con arte assai ingenua, sono rappresentati dei cavalieri. Nel tempio si son trovati i frammenti di un simulacro di dea seduta in trono; tutto a grandezza metà dal vero.

Essa siede in posizione rigida, con le mani sulle ginocchia, il suo abito è adorno, sulle spalle un mantelletto. Il trono ha un basamento con un fregio di animali sotto cui è una figura muliebre, in rilievo, di faccia. Il Pernier pensa a Rhea, come dea rappresentata, e, ricordando l'arte Dedalica di Creta e il Dipoinos e lo Skyllis della tradizione, classifica la statua al principio del VI secolo.

(L. Pernier – *Di una città ellenica arcaica scoperta a Creta dalla Missione italiana* in *Bull. d'arte*, 1908, p. 441-462).

« Apollo » arcaico da Thasos. — Il Sitte fra le altre statue della Coll. Wix da Thasos, ora a Vienna, pubblica una testa d' « Apollo » importante come modello di un' opera d'arte ionica dell'isola della prima decade del VI secolo. La testa, pur danneggiata, conserva tutta l'antica freschezza e severità; a lei assai somigliante è la sfinge dell'Acropoli con cui il Sitte appunto la confronta. Il Deonna ha dimostrato che, provenendo da una necropoli, deve essere considerata come monumento sepolcrale.

(H. Sitte - *Thasische Antiken* in *Jahreshefte*, 1908, p. 142-164. W. Deonna - *Thasos* in *Revue arch.*, 1909, I, p. 1-14).

Sugli « Apolli » arcaici. — La recensione che M. Collignon ha fatto dell' opera di W. Deonna, già presentata l'anno scorso ai lettori di questa rivista, sul tipo maschile greco arcaico del VII e VI secolo, deve essere ricordata, perchè l' illustre archeologo vi fa alcune interessanti affermazioni. Egli riconosce che il tipo in origine deve essere stato creato per rappresentare mortali e che in esso vi fu un'evoluzione; l'influenza egiziana gli pare certa; ma esercitata sur un tipo preesistente rudimentale, l'origine da ξόανα di legno negata dal Deonna, secondo le idee del Löwy e del Poulsen, è da lui ancora creduta necessaria per spiegare le particolarità di lavorazione; quanto alle scuole del VI secolo, non crede a ciò che dice il Deonna circa la scultura samia; ma si rallegra delle nuove conferme circa un'esistenza di una scuola nassia.

(M. Collignon - *Les « Apollons » archaïques* in *Journal des savants*, VIII, I, (1910), p. 1-16 con 2 tavole).

« Typenwanderung ». — E. Löwy inizia nell'ultimo numero degli *Jahreshefte* uno studio sull'origine e sull'evoluzione dei tipi che primi apparvero nella scultura greca e che si riducono a pochi fondamentali. Del lavoro — data la sua grande importanza — sarà riferito minutamente in questa rivista, dopo che se ne avrà avuta la pubblicazione intera Intanto si può avvertire che in questa prima parte il Löwy rivolge la sua attenzione particolarmente ai due tipi più antichi dell'arte greca: la figura femminile dalla grande capigliatura e l' « Apollo » arcaico, venendo alla conclusione che per tutte le varietà di questi tipi sul suolo greco si può riconoscere un'origine comune, che, partendo da modelli egizi, si deve, con assai verisimiglianza ricercare nell'arte Dedalica di Creta di cui la tradizione ci ha lasciato ricordo.

(E. Löwy - *Typenwanderung* in *Jahreshefte* 1909, p. 243-304).

Sul carro di Monteleone. — P. Ducati ha cercato di spiegare il significato mitico delle *rappresentanze* sul carro di Monteleone, esulato al Metropolitan Museum di New-York: nella scena centrale il Ducati vede la consegna da parte di Thetis ad Achille delle armi; mentre nella monomachia laterale sarebbe un episodio della guerra troiana e precisamente il duello tra Achille e Memnone. Importante a questo riguardo è l'identità con la rappresentazione della scena su un vaso coevo di Würzburg (Gerhard - *A. VB.* tav. 205) corrispondente persino nei particolari delle armature. Nel lato destro poi, in cui si vede un eroe sul carro compire un viaggio aereo (sotto è la personificazione della Terra) il Ducati pensa a un episodio dell'Aithiopis, in cui Achille morto è rapito dalla madre e portato nell'isola di Leuke. Per la datazione stilistica i rilievi furono riconosciuti già dal Furtwängler della metà del VI secolo, e forse opera italica da modelli greci. Il Ducati per la citata anfora che si connette coi vasi calcidesi, pensa ad un'arte calcidese del carro.

(P. Ducati – *Sul carro di Monteleone* in *Jahreshefte*, 1909, I, p. 74-80).

Tripodi di bronzo del VI secolo. — Trovati in Etruria, in una tomba presso Perugia, portati in frammenti a Roma, comprati ivi nel 1905 e restaurati, dopo il loro esilio, in modo perfetto in America, tre tripodi in bronzo della collezione Loeb offrono uno dei più notevoli esempi di opere di bronzo arcaiche. Le facce di ciascuno sono ornate di sfingi, chimere e rappresentanze mitologiche. Tra queste si nota Bellerofonte, Pegaso e la Chimera, in uno; Perseo e la Gorgone, Achille e Troilos in un altro; Herakles e il leone Nemeo, Perseo e

Athena nel III, Peleus e Thetis in questo e nel I. Inoltre sono adorni del gran bacile e di figurette. Si rivelano per opera ionica della seconda metà del VI secolo ed hanno notevoli riscontri con i rilievi del carro di Monteleone.

(George H. Chase – *Three bronze tripods belonging to I. Loeb Esq.* in *Amer. Jour. of Arch.*, 1908, p. 287-323).
(George H. Chase – in *Museum of Fine Arts Bull.* Boston, VII 39. Giugno 1909).

La lupa Capitolina. — Il Petersen è recentemente ritornato sulla questione dell'epoca e dello stile della lupa capitolina e anche con nuovi argomenti giunge alla conclusione che abbiamo un prodotto ionico arcaico dello scorcio del VI secolo, ordinato dai Romani a un artista greco. Quanto al significato, crede si tratti di due eroi greci allattati da una lupa, anzi avanza l'ipotesi che questa opera d'arte abbia avuto essa stessa gran parte nello svolgimento della leggenda della lupa romana.

(E. Petersen - *Lupa capitolina* in *Klio.* 1908 p. 440-456, 1909, p. 29-47).

Il Soltau invece, trattando della leggenda di Romolo, arguisce che essa non è di origine popolare; ma originata dalla *Tyro* di Sofocle conosciuta a Roma attraverso l'*Alimonia Remi et Romuli*, di Nevio: la statua sarebbe stata dapprima una lupa sola e i fanciulli sarebbero una tarda aggiunta.

(W. Soltau in *Arch. Rel.-Wiss.*, XII, 1909, p. 101-125).

Sullo stesso argomento discute infine anche il De Sanctis, trattando tutta la questione. Egli dice che non solo è probabile che la lupa sia entrata a Roma solo colla leggenda; ma che nulla ci dice che sia stata fatta per Roma, può esser preda di guerra dall'Etruria, dalla Campania, Magna Grecia o Sicilia o dalla Grecia propria e Asia Minore: in Grecia si dedicavano animali agli dei, come l'*orsa* ad Artemis: Leto è ricordata sotto la forma di *lupa*, prima del parto. Inoltre la lupa del Campidoglio *non può*, pel D. S., avere avuto in antico i gemelli; ella guarda avanti, come nella moneta di P. Satrieno (Babelon II, 420) in cui è sola; nel tipo quando allatta guarda invece i fanciulli. Dunque la lupa probabilmente non fu fabbricata per Roma; ma dedicata a Leto o ad Artemis. Venendo all'aneddoto del fulmine dell'85 a. C., il De Sanctis legge in Cicerone che il simulacro cadde a terra, mentre sulla base restarono *vestigia pedum*, non orme, ma parti di essi: invece nella statua presente i piedi anteriori sono intatti; se il segno è di fulmine, sarà stato un caso analogo, anche perchè la lupa di Cicerone, certo fu nascosta nelle *favisse* del tempio Capitolino; mentre la presente statua è nota dal primo medio evo e pare non fosse mai sepolta. Dunque la lupa non è quella nominata da Cicerone, pur essendo opera arcaica greca o italica da modello greco. Infine il De Sanctis riesamina la leggenda della lupa, che era sorta già nel 296 quando gli Ogulnii dedicarono un simulacro di essa coi gemelli, presso il fico ruminale, *certo* nel Comizio; ma questa statua non ha niente a che fare con la Capitolina nè con un terzo simulacro che Dionisio vide presso il Lupercale.

(G. De Sanctis – *La leggenda della lupa e dei gemelli* in *Riv. di filologia*, XXXVIII, (1910), p. 71–85).

La donna col fuso di Thasos. — In occasione dell'entrata al Louvre di questo rilievo, già Christidis, edito dal Mendel (*B. C. H.* XXIV, [1900] p. 554), il Collignon lo riesamina, riconoscendo nell'oggetto in mano alla donna in trono, non un fiore; ma un fuso (ἄτρακτος). Quanto alla destinazione, rilevato il carattere funebre, è troppo piccolo (la. m. 0,175, alt. m. 0,25) per essere una vera stele, il C. col Klein (*Gesch. gr. K.* I, p. 328) lo crede perciò un ex-voto a una morta eroizzata, una saggia οἰκοδέσποινα. Per lo stile, lo paragona al rilievo di Paros, pubblicato dal Löwy (*Arch. epigr. Mitt. aus Oesterr.*, XI, p. 154), ora Max Klinger a Lipsia e li crede imitazioni locali di opere ioniche, della prima metà del VI secolo.

(M. Collignon – *La dame au fuseau - Stèle funéraire de Thasos* in *Florilegium M. de Vogüé*, 1909, p. 129-136).

Sul trono di Amyklae. — Il Fichter, già architetto nei primi scavi a Amyklae, ebbe dalla Soc. Arch. Greca. dopo la morte del Furtwängler nell'ottobre 1907, l'incarico di seguitarli. Nella seduta del 29-VI-1909 ha comunicato all'*Archäologische Gesellschaft* di Berlino i suoi risultati. Egli anzitutto esclude che la base creduta del trono dallo Tsuntas e dal Furtwängler sia tale; poi tenta una nuova ricostruzione del monumento con i numerosi frammenti di architettura trovati, demolendo la chiesa della Hagia Kyriaki, che pare sorgesse proprio sulla base del trono. Di questa avanza solo un muro lungo 7 metri. Perciò conclude che il trono era di marmo e non di legno e cerca una ricostruzione in base alla descrizione di Pausania (III 18,10-19-5). Il trono sarebbe stato un edifizio lungo rettangolare, coi lati esterni adorni con le figure di Horai, Charites, etc.: come sostegno interno della volta eran

colonne doriche, come in una cella, con carattere peripterale. Delle *rappresentanze* nominate da Pausania, le prime 27 erano pel Fichter all' esterno a fregio, altre all' interno alle barriere e agli intercolunni; un terzo gruppo adornava l' altare di Hyakinthos che serviva di base alla statua di Apollo. Questo altare era quadrangolare e con la statua era *avanti* il trono. Le καθέδραι di Pausania erano sul soffitto della costruzione; lo spazio maggiore non era sul trono; ma davanti ad esso dove era la base della statua; la spalliera era di pietra; i bracciuoli, muri laterali. Le figure πρὸς τοῖς ἄνω πέρασιν erano forse statue ad acroteri.

Il Fichter dà egli stesso solo come ipotesi questa ricostruzione che fu contestata nella stessa seduta specialmente dal Trendelenburg il quale espose il dubbio che le parti scoperte appartenessero al trono, che così sarebbe stato di una foggia affatto insolita. In ogni modo, come ripetè il Puchstein, pare siano scoperti il vero sito e frammenti del monumento, che da un misto di dorico e di ionico testimonierebbero, secondo il Fichter, l'arte di Bathykles.

(*Wochenschrift für klass. Philol.* 1910, n. 21, col. 586-89).

Sul tesoro « degli Cnidi » a Delfi. — Nessun monumento è stato oggetto di tanto studio in questi ultimi due anni, quanto il tesoro che da molto tempo si era convenuto di chiamare degli Cnidi. Il fine di questi studi è stato triplice:

I. di determinare bene l'ubicazione e le differenze tra il tesoro degli Cnidi e quello dei Sifni, finora confusi;

II. di controllare il lavoro dell'Homolle, conchiuso con la celebre ricostruzione in gesso del Tesoro al Museo di Delfi;

III. di interpretare le varie *rappresentanze.*

Ai primi due scopi hanno lavorato il Pomtow e lo Heberdey. Il primo afferma che le testimonianze parlano dei tesori degli Cnidi e dei Sifni come di monumenti distinti lungo la Via Sacra: l' Homolle (*B. C. H.* 1896, p. 56) attribuì comunemente i resti meridionali agli Cnidi e i settentrionali ai Megaresi: il suo preteso tesoro dei Sifni ad occidente presso il preteso degli Cnidi, non era che una rampa di accesso a questo, come gia conobbe il Lettermann. La questione è tra gli edifizi a Nord e a Sud, i cui resti sono confusi; ma i blocchi sono di diverso spessore, 49 e 59 cm. La fondazione a Nord, è del tesoro degli Cnidi; e ad esso e non al gran tesoro a Sud appartiene la dedica in alfabeto Cnidio [οἱ δεῖνες] τὸν θησαυρὸν etc. Questa inscrizione pel Pomtow non era nè gradino (Homolle), nè epistilio (Keramopulos), ma architrave della porta. Il tesoro è precisamente dei Sifni e a esso appartenne la metà destra della porta con la menzione del rinnovamento della *promanteia.* Infatti il Pomtow restituisce: [Δελφοὶ ἀπέδωκαν Σιφνίοις τὰν προμ]αντηίαν ἄρχοντος Ἀριστομάχο(υ) etc. e non Κνιδίοις come dice l'Homolle. (Il Pomtow nota che l'arconte deve essere un Aristomachos figlio di Peithagoras tra il 337 e 344 e non quello del 252-1. (Vedi *Klio* VI, p. 123). Il gran fregio scolpito é dunque, come credevano il Furtwängler e il Belger, (*Berl. Phil. Wochen.* 1894, c. 862-1276) Sifnio e non Cnidio e così pure le cariatidi ed il frontone col ratto del tripode, anche perchè un frontone largo m. 5,78 non può stare in un tesoro con m. 5,53 di facciata.

Il tesoro degli Cnidi è del tempo di Creso e rimase incompleto per la catastrofe dell'impero Cnidio (dunque 546 al 541 circa) quello dei Sifni è più recente; di riscontro al precedente, fatto tra il 535 e 530 e finito nel 525 (assedio di Policrate dagli Spartani). Così pel Pomtow la ricostruzione di Delfi non è giusta, ed è formata di molti frammenti del tesoro dei Sifni con alcuni resti di quello degli Cnidi (parte della decorazione, dedica e pezzo della porta).

(Pomtow – *Delphica* in *Berliner Phil. Wochenschrift*, 1909, col. 187-189).

Contemporaneamente a questo, si occupava del problema lo Heberdey, che conobbe il lavoro del Pomtow solo mentre stava stampando il suo e lo giudicò mancato. Lo H. si accorda nel riconoscere che i frammenti usati per la ricostruzione non possono appartenere a un solo insieme e, specialmente per lo stile, riconosce che il *frontone* e gli *acroteri* sono assai più arcaici dei rilievi del *fregio*; che il rilievo orientale non può essere, come si credeva, formato metà dalla assemblea degli dei e metà dal combattimento su un caduto; non si spiegherebbe la maniera di assistere voltando le spalle e poi un esame dell'insieme mostra resti di altre figure che aumentano il numero degli dei. Invece il combattimento sta bene a sè e forma il lato anteriore del fregio del tesoro che misurava di faccia un 4 metri. Quanto agli altri rilievi lo stile fa distinguere due gruppi.

A) 1. gigantomachia — 2. lotta sul caduto — 3. riunione di dei.

B) 1. Leucippidi — 2. « fregio occidentale » di Athena alata etc.;

caratterizzati da differenze di forma e di esecuzione, di conservazione e di rinvenimento, che con

gli altri caratteri è di conferma (gruppo *A* trovato al Nord e all'Est del tesoro; *B* all'Ovest).

Per il gruppo *A* si è visto che la parte 2ª era certo la anteriore; alle pareti laterali erano le parti 1ª e 3ª ora frammentarie; il 4º lato non è determinabile dai frammenti. Il monumento aveva m. 3,50 di fregio anteriore e posteriore e 7,80 di laterale.

Pel gruppo *B* pare si abbiano una parte laterale nella 1ª, e frontale nella 2ª di 4 metri; sull'interpretazione proposta per questa, vedremo poi.

Quindi lo Heberdey conclude riassumendo:

1. una costruzione col fregio *A*;
2. un'altra, più larga anteriormente, col *B*: queste due quasi contemporanee;
3. una più antica di cui resta il frontone col ratto (largo m. 5.78) e gli acroteri,

Nel primo edifizio riconosce il tesoro degli Cnidi, nel secondo quello dei Sifni, lascia il terzo indeterminato.

Quanto alle *korai* anzitutto bisogna pensarle non *tra*; ma *avanti* alle *antae*; i tesori eran troppo stretti per permettere la disposizione fin ora creduta: esse appartenevano due al tesoro degli Cnidi e due all'edifizio arcaico n. 3.

(Heberdey - *Das Schatzhaus der Knidier in Delphi* in *Athen. Mitt.* 1909, p. 145-166).

(Riferendomi a quanto ora si è ben dimostrato; mi servo delle usuali divisioni, secondo il restauro di Delfi, per parlare dell'interpretazione dei soggetti dei suddetti rilievi, (v. Reinach *Rép. Rel.* p. 127-133).

I: fregio « occidentale ».

I rilievi erano interpretati come l'apoteosi di Herakles, assai luce hanno portato le ricerche del Poulsen. Esposto lo stato della questione e la identificazione in esso da parte dell'Homolle di Hermes e di Athena, tratta delle altre figure. L'uomo nudo a destra per lui non è Herakles, nè Hebe la donna opposta sul carro, anzitutto è inverosimile la distanza e poi la spiegazione è diversa; il primo ha in mano un martello, ed è Hephaistos (cf. vasi dipinti), nella seconda è una dea che sul carro si mette una collana: Aphrodite (Hom. *Hymn.*, V, 10). Athena monta sul carro, Aphrodite ne discende. Il Poulsen conviene che manchi parecchio in mezzo; egli, considerata la divisione degli dei: Hermes, Hephaistos, Athena (che egli crede su cavalli di Poseidon) da un lato; Aphrodite e due dei (Artemis e Apollo ?) dall'altro, riconosce l'ἀριστεία di Achille nel XX libro dell'Iliade (v. 160 segg., 428 segg.).

(F. Poulsen - *La frise ouest du Trésor de Cnide à Delphes* in *Bull. de Corr. Hell.* 1908, p. 177-187).

La spiegazione è accettata con entusiasmo dal Lechat, che nota come Athena sia alata, con un tipo orientale del resto noto (Zahn - *Arch. Jahrb.* XXIII 1908 p. 172) e che questo ha fatto dare le ali ai cavalli, senza bisogno di ricorrere a Poseidon.

(H. Lechat - *La frise* etc. in *Revue des études anciennes* XI, 1909, p. 129-133).

Lo Heberdey da ultimo discorre del mito di questo rilievo, accetta e loda la identificazione di Aphrodite che si adorna; ma riconosce Artemis che mette una freccia all'arco, e resti di un gigante ucciso e infine la coronide sul timone del carro; pensa perciò alla rappresentazione dell'uccisione di Tityos da parte dei Letoidi, mito localizzato nei pressi di Delfi (Hom. 576 segg.) e rappresentato in un *anathema* degli Cnidi nel santuario (Paus. X. 11-1). La interpretazione del Poulsen gli pare meno probabilmente rappresentata.

(Heberdey - *art. cit.*).

II: fregio « orientale » *A*. - Riunione di dei.

Contemporaneamente allo Heberdey, il Karo pubblica un'articolo in cui tratta pure del fregio « orientale »: egli riconosce che molto manca del rilievo e che ci sono tracce di altre figure, e le studia tutte. Anzitutto nella figura centrale del frammento sinistro riconosce non Zeus, come finora tutti, ma Dionysos, ciò sia per la Menade e il Satiro che adornano i bracciuoli del trono, sia perchè è impossibile pensare a un fulmine; ma sì a un viticcio e al tirso nelle due mani; per gli dei dietro a lui, accetta i nomi di Apollo, Artemis e Ares, la dea con Artemis gli pare più probabilmente Leto che Aphrodite. Nel II frammento adotta il nome di Athena ben caratterizzata; le altre due figure gli paiono femminili ambedue e propone i nomi di Demeter e Kora. Nella parte centrale perduta, restano alcune parti minime di trono e di piedi davanti a Dionysos; ma pel Karo sono sufficenti per far ritenere certo lì Hermes che parla col fratello; davanti a Athena sono resti della spalliera di un trono; lì era Zeus che non poteva mancare e di fronte a lui, in trono, Hera. Sono due metà che discorrono e alludono a qualche avvenimento: l'esser seduti gli dei che accompagnano questi eroi rende impossibile pensare al ritorno di Hephaistos; all'entrata di Herakles nell'Olimpo, al ratto del Tripode e all'uccisione di Tityos o dei Niobidi. Il Karo propende per la lotta di Achille e Memnone come si trova rappresentata nei vasi, per la scena centrale del rilievo. L'importante è la presenza degli dei,

in maniera quasi tradizionale in un monumento di un secolo anteriore al Partenone.

(G. Karo - *Götterversammlung und Gigantomachie am Knidier-schatzhaus in Delphi* in *Athen. Mitt.* 1909, p. 167-178).

B. Combattimento.

Per la parte *B* della vecchia ricostruzione il Poulsen pensa che il guerriero morto sia non Euphorbos, ma Patroklos e pensa all'episodio del libro XVII dell'Iliade.

(Poulsen - *art. cit.*).

Su questa monomachia si è intrattenuto a lungo recentemente il Reisch. Accettando l'idea dello Heberdey circa il suo collocamento, egli si occupa dell'interpretazione della rappresentanza. Egli afferma che la scena non è la Μενελάου ἀριστεία del XVII dell'Iliade, e, quanto al guerriero morto, se la presenza di Enea si oppone a riconoscerci Euphorbos, l'essere egli ancora con tutta l'armatura è un impedimento decisivo per Patroklos. L'Homolle si basò molto sui resti delle iscrizioni, ancora riconoscibili, nonostante la deplorevole idea di ripassare con il *lapis* le lettere, con la possibilità di falsi completamenti, tanto più che le iscrizioni si danneggiarono assai al momento della scoperta, per esser le lastre, come riferisce il Pomtow (*art. cit.* c. 382), restate a lungo esposte alle intemperie. Il Reisch riconosce ciò; ma crede di aver dati per proporre altre letture. Il nome di Achille è accertato; e così pure quello di Enea; ma l'altro guerriero di cui resta la parte del nome ME non è Menelao. Il Reisch che esaminò le lastre nel 1903, lesse chiaramente il ME; ma osservò che i nomi sono così scritti da cominciare presso le figure che indicano (la prima lettera è presso la testa o il corpo di questa, le altre lettere vanno verso destra o verso sinistra, secondo lo spazio) e che perciò il guerriero indicato è dalla parte Troiana: completa perciò Μέμνων e il nome fu ancor meglio accertato da un esame che rifece il Pomtow per lui nel 1908. A destra poi si legge ΝΟΔΕΜ, resto certo di Αὐτομέδων; a destra pure il nome certo di Nestore e dall'altra parte forse era Priamo. Stabilito ciò, il soggetto del rilievo si rivela pel duello tra Achille e Memnone e il morto è il figlio di Nestore, Antilochos. Questa rappresentanza del duello era già nota principalmente da un frammento in Firenze di anfora Calcidese (vedi: Milani - *Monum. scelti del R. Museo Archeol. di Firenze* I. 1) dove la scena è la stessa e l'interpretazione delle figure è resa certa dalle iscrizioni. Fra i personaggi

non manca Automedon, forse con resti di cavalli come nel rilievo. All'estremità del vaso eran le madri. Il Reisch menziona pure vari altri vasi con la stessa scena da cui si vede che le linee generali della composizione del rilievo sono radicate in un'antica tradizione figurata, che certo deriva dall'Aithiopis. La menzione poi della morte di Antilochos si trova in Pindaro (*Pyth.* VI 29) (cfr. Hom. δ 187) e in lui stesso (*Nem.* VI 50) si ricorda Achille.

Tra i compagni è certo Enea, di Memnone; di Achille fu forse, come nel gruppo di Lykios a Olimpia, Diomede (Paus. V 22, 2).

(E. Reisch - *Zu den Friesen der delphischen Schatzhäuser* in *Wiener Eranos*, p. 293-301).

* A tutto questo bisogna osservare che anche dallo Heberdey, come si è visto, si riconosce l'appartenenza delle due parti del fregio « orientale » a uno stesso monumento; perciò non si possono accettare insieme le ipotesi del Karo e del Reisch che tutt' e due concludono col riconoscere in ciascuno dei due rilievi la rappresentanza del duello di Achille con Memnone. Ora, siccome il Reisch porta dati di fatto in favore alla sua ipotesi, mentre il Karo viene a quell'ipotesi, per esclusione di altre, bisognerà accettare la spiegazione del primo e pensare a qualche altro mito per la scena centrale perduta del fregio A, a cui assistono gli dei. *

III: Fregio « settentrionale »: gigantomachia. — Per l'interpretazione di questo rilievo hanno discusso il Karo, il Lechat e il Romaios. Il primo ha iniziato la discussione, facendo un interessante parallelo tra la rappresentanza e la nota cantica dello *Ion* di Euripide (v. 190-218). La scena sarebbe a Delfi — le ἀγυιάτιδες θεραπεῖαι sono certamente riconosciute del Karo: non è una forma retorica per le facciate dal tempio; ma sono le Cariatidi dei Tesori che studiamo che, essendo lì da tanto tempo, sorprendono il buon Ateniese che credeva uniche al mondo quelle dell'Eretteo che allora si stava costruendo (lo *Ion* fu rappresentato tra il 421 e il 415): il monumento di Herakles e la Hydra è quello a Tisagoras (Paus. X 18, 6) — allora la Gigantomachia è la nostra e con essa si riconoscono Athena che combatte Enkelados, Zeus e Minias, Dionysos. Il Karo perciò crede Dionysos, col Wolters (Baedeker - *Griechenland*, V ed., p. 155) sul carro coi leoni e l'oplita con l'elmo col cimiero a forma di *kantharos*, un gigante.

(Karo - *Ion de Euripide et le Trésor de Cnide* in *Bull. Corr. Hell.* 1909, p. 201-237).

Contemporaneamente il monumento fu studiato dal Lechat che è venuto alle stesse conclusioni per la figura con l'elmo col *kantharos*. Trattando tutta la questione, anzitutto riconosce che Herakles e Kybele non sono insieme; ma vicini. Per Kybele egli conosce l'interpretazione per Dionysos come proposta solo dal Wolters e crede di doverla abbandonare nonostante la verisimiglianza, per la scoperta del buco per un orecchino all'orecchio della figura.

Egli riconosce due piani sul rilievo: al II, Herakles con un avversario, il leone a sinistra del carro di Kybele e il secondo avversario di lei che fugge; al I piano invece Kybele sul carro, il leone a dritta, il primo avversario di lei preso dal leone, Apollo e Artemis e Ephialtes.

Nelle altre parti del rilievo riconosce Athena alata, Aiolos con l'otre; Hera che pare occupasse il centro; Ares armato di corazza e non Zeus come dice il Wolters. (Cfr. ora pure S. Reinach *Rép. Rel.* p. 132) e infine Hermes che anticamente aveva il berretto conico da campagnolo (e non Hephaistos). Infine nell'ultimo frammento Poseidon che è nel carro guidato pure da Amphitrite; i Dioscuri e Hephaistos. Zeus deve essersi perduto, Dionysos forse mancava, nè la sua assenza è più strana della presenza di Kybele.

(H. Lechat - *La frise du Trésor des Cnidiens à Delphes* in *Révue étud. anc.* 1909, p. 1-29).

Il Romaios studia la figura all'estremità orientale del fregio e in essa riconosce non Aiolos con l'otre e con due Eolidi; ma Hephaistos che lavora sur una fornace da fabbro, su cui prepara i fulmini di metallo contro i giganti. È accompagnato da Thetis e da Eurynome.

(K. A. Romaios, in 'Εφ. ἀρχ. 1908, col. 245-254).

L'idea pare assai giusta al Karo che è ritornato recentemente sull'argomento. Egli perciò l'accetta, mentre d'altra parte accetta le argomentazioni del Lechat a proposito di Hermes e di Kybele. Il riconoscimento di Hephaistos gli permette un importante raffronto con un *kantharos* dell' Acropoli (pubbl. Hartwig in *Bull. Corr. Hell.* XX [1896] p. 394) un poco anteriore; da cui si rileva che il tipo del dio è creazione della pittura.

In tutto il rilievo il Karo trova segni pittorici e conclude che esso e il vaso furono ispirati da un capolavoro della pittura ionica, forse in Knidos stesso.

Karo - *Art. cit.* in *Athen. Mitt.* 1909, p. 174-178).

Infine il Reisch, in una nota allo scritto citato, si oppone alle argomentazioni del Karo e del Lechat, a proposito del guerriero con l'elmo col *kantharos*, perchè dice che si legge sull' orlo l' iscrizione che lo indica come Dionysos e questo nome gli pare sicuro, nonostante i dubbii già accennati per il fatto che le lettere furono rifatte con la matita.

(Reisch - *Art. cit.* p. 295 n. 2).

Fregio « meridionale » - Il ratto delle Leucippidi. – Di esso si è pure occupato il Reisch che, accettando generalmente la ripartizione dello Heberdey, non resta persuaso a proposito delle lastre del fregio « meridionale », secondo il restauro antico. Egli è sempre dubbioso che i due frammenti con i « rapitori di donne » (*c* e *d*), il pezzo con il tiro a quattro a sinistra dell'altare (*a*) e le lastre con il cavaliere (*b*), appartengano a uno stesso insieme. Trova diversità di stile e non spiega il movimento dei cavalli mentre i Dioscuri sono smontati e stanno eseguendo il ratto. Egli crede che *a* e *b* non abbiano nulla a che fare con *c* e *d;* ma rappresentino forse non un mito, ma una cavalcata festiva, come nel fregio del Partenone — Per stile lo pone con il fregio « occidentale ».

Quanto alla rappresentazione del ratto, egli crede la composizione simmetrica e forse occupante il lato frontale di un piccolo edificio; nè osa decidere se debbano essere dello stesso insieme con la Gigantomachia, la riunione degli Dei e il duello tra Achille e Memnone o di altri edifizii, prima di un nuovo esame dei rilievi.

(Reisch - *Art. cit.* p. 300-301).

Scavi al Santuario di Athena Chalkioikos in Sparta. — Gli scavi del 1907 in questo santuario hanno dato risultati poco produttivi, ma interessanti per la topografia di esso: tra le sculture è notevole una stele di calcare bigio con rappresentata in rilievo una figura femminile gradiente a sinistra con un fiore nella mano destra e un oggetto rotondo nella sinistra. A sinistra è il nome del dedicante *Anaxibios.*

Il lavoro si può paragonare alle *Korai* di Atene ma pare locale ed è della seconda metà del VI secolo.

(G. Dickins - *The Hieron of Athena Chalkioikos* in *Annual of British School at Athens* XIV, 1907-8 p. 142-146).

Le sculture arcaiche dell'Acropoli d'Atene. — In occasione del Congresso filologico di Graz, l'Istituto arch. austr. ha pubblicato uno studio dello

Schrader che riferisce i risultati delle annose ricerche e della paziente opera di ricomposizione dei frammenti scavati sull'Acropoli di Atene e appartenenti, come è noto, al periodo pre-persiano. Quasi tutte le sculture hanno nuova luce, notevoli specialmente le ricomposizioni con nuovi frammenti di un giovine (n. 696), di un cane (r. 143), della parte anteriore di un cavallo (n. 700), di alcune figure di κόραι; la testa di Gorgone (n. 701) è riconosciuta appartenente ad una figura alata corrente: acroterio centrale dell'antico tempio di Athena. Forse non mancherà qualche giudizio discorde su alcune ricomposizioni; ma certo l'opera è uno dei più notevoli contributi ultimi alla conoscenza dell'arte attica della seconda metà del VI e del principio del V secolo, e fa desiderare il grande catalogo illustrato definitivo che lo Schrader prepara.

(Hans Schrader - *Archaische Marmorsculpturen im Akropolis-Museum zu Athen.* Wien, Hölder, 1909).

Grondaia figurata di Siracusa. — I recenti grandi lavori di fognatura della moderna Siracusa, nell'antica Ortygia, non dettero purtroppo nessun importante risultato archeologico, pur giungendo spesso fino alla roccia. Se le speranze furon frustrate, si può segnalare un interessante frammento ritrovato, una grondaia di marmo pario a testa leonina lunga cm. 36, con relativo pezzo di cimasa. L'Orsi lo giudica un buon lavoro del principio del v secolo.

(P. Orsi - *Notizie degli Scavi*, 1909, p. 343-349).

Statua virile del principio del V secolo. — Tra le sculture che adornano la Villa Borghese, il Della Seta ha portato l'attenzione su una statua virile nel Giardino dietro il Museo che porta una testa di Traiano antica; ma non appartenente. Nonostante il danno della secolare esposizione alle intemperie, la statua è notevole come rara copia romana di opera greca del principio del v secolo. Rappresenta una figura virile; nuda, tranne un mantelletto (*chlanis?*) sulle spalle: le braccia che paiono antiche sono allontanate dal corpo; la destra è in alto, in atto di scagliare qualche oggetto (fulmine, tridente o lancia) e il movimento è certo, anche se si trattasse di un restauro. Lo schema della figura, come nota il Della Seta, è quello della figura gradiente e questa è il tipo greco più antico, tra quelli che possediamo, in cui sia stato tentato il problema del movimento nella rappresentazione di prospetto, tanto curato in seguito.

L'imperizia nel risolvere l'arduo problema, il mantelletto che si ritrova nell'Oinomaos di Olimpia, nel piccolo Zeus pure di Olimpia e nell'Anacreonte Borghese, è caratteristico del principio del v secolo; la conformazione del corpo rivelano una statua di bronzo da collocarsi appunto tra il 490 e il 470: il solo fatto che fu copiata ne rileva la celebrità. Mancando la testa, non si può parlare di identificazione del soggetto (pare però si tratti di un dio combattente) e tanto meno arrischiare uno dei nomi di capolavori dell'epoca, tramandatoci da antichi scrittori, tanto più che non si trovano riscontri nelle monete.

(A. Della Seta - *Una statua arcaica di Villa Borghese* in *Bullettino della Comm. Archeol. Comun. di Roma*, 1908, p. 1-20).

Sull'ex-voto di Maratona e sul Cavallo degli Argivi a Delfi. — Il Pomtow tratta di questi ex-voto di cui resta parte della base. Le sue conclusioni sono che la base fosse di m. 14,50 × 16 e le statue di grandezza al naturale. Gli eponimi eran nel loro ordine ufficiale; il contratto dovette esser fatto nel 490 o 489, prima della condanna di Milziade e il monumento inaugurato verso il 488-87. Benchè il Pomtow dichiari di credere, col Löschcke, Fidia morto nel 438, pensa che il gruppo sia opera di Hagias e che Pausania abbia fatto una confusione. Infine egli discute la teoria che le statue di Antigono, di Demetrio e di Tolomeo fossero antiche statue battezzate.

Quanto al cavallo di legno, lo pone tra il voto di Maratona e i Septem e accetta la data del Brunn del 414. La base era di m. 5 × 1,7 e di essa resta la parola ΑΡΓΕΙΟΙ.

(Pomtow – *Studien zu den Weihgeschenken und der Topographie von Delphi* in *Klio*, 1908, p. 73-120).

Sul tesoro degli Ateniesi. — Si annunzia che il Replat ha finito in maniera assai soddisfacente la ricostruzione del tesoro, a spese di Atene: le metope di gesso al posto danno bella impressione.

Nelle parti architettoniche pare al Pomtow che alcune parti non appartengano a quel tesoro, ma a quello degli Cnidi, mentre furono escluse parti importanti e certe.

(*Revue archéol.* 1908, I p. 90 - Pomtow - *Berl. Ph. Woch.*, 1909 col. 189).

Terracotte della Sicilia. — Il lavoro di bonifica del fiume Hipparis, nel territorio dell'antica Camarina, ha aggiunto due interessanti pezzi alla già ricca serie delle terracotte siciliane:

1, un grosso frammento di una statua *peplophoros*, del noto tipo della prima metà del v se-

colo, di arte peloponnesia, che ricorda specialmente quella di Inessa, illustrata del Rizzo;

II, una testa fittile grande quasi al vero, dalla ricca capigliatura a ciocche davanti, unita di dietro e dai tratti severi. Aveva in testa un *kalathos* e alle orecchie i buchi per orecchini di metallo. E' un tipo della fine del v secolo che ricorda assai da presso la testa di dea delle monete Siracusane di Euainetos e che rappresentava Demeter o meglio Kora. Monumenti analoghi furon raccolti dal Deonna (*Statues de terrecuite dans l'antiquité*, p 61-67).

(P. Orsi - *Not. degli Scavi*, 1909, p. 379-382).

L'Aiace di Populonia. - La piccola statuetta (alta mm. 111) trovata a Populonia e pubblicata da L. A. Milani offre un tipo assai interessante dell'arte greca. Già il Furtwängler aveva notato la poca differenza tra l'arte egineta e l'attica: ad Egina eran modelli ionici portati da Samo, gli stessi passati con Pitagora in Italia.

Il motivo del suicidio di Aiace era conosciuto in pittura in un cratere a Caere, ora al Louvre, già dalla metà del secolo VIII; questo è il primo esemplare statuario e fa ricordare che Onatas Egineta l'aveva rappresentato a Olimpia (Paus. V. 25, 2). La statua, importante anche per determinare le fonti della tragedia sofoclea, è un prodotto dell'arte greca subito dopo le guerre persiane.

(A. Milani - *L'Aiace di Populonia* in *Bullettino d' arte*, 1908, p. 360-68 – Cfr. S. Reinach, in *Gazette de beaux arts, Janv.* 1910).

La cronologia dell'Auriga di Delfi. — Il Keramopulos pubblica nelle *Athenische Mitteilungen* nuovi risultati di sue ricerche sulla *vexata quaestio* della lettura della prima linea, poi abrasa, dell' inscrizione dedicatoria del gruppo a cui appartenne l'auriga di Delfi.

Rifatta la storia di queste interpretazioni, dall'Homolle al Washburn, egli afferma di aver argomenti per proporre la seguente nuova lettura:

Εὐξάμενός με Γέλον hο] Γέλας ἀνέθεκε Fανάσσ[ον

oppure:

Πυθιονῖκα Γέλον με] Γέλας ἀνέθεκε Fανάσσ[ον
Δειν.μένευς hυιὺς τ]ὸν ἄεξ' εὐόνομ'''Απολλ[ον]

e ciò perchè nella prima lettera del masso conservato legge un γ quindi Γέλας. Con questo si trova d'accordo l'epigrafia essendo l'ε con 4 tratti a Gela comune; quanto al segno per lo ξ è quello di Siracusa. Quindi il dono votivo sarebbe stato fatto da Gelone; e già nel momento in cui anche Siracusa era sua. I doni di Gelone erano per le vittorie sui barbari di Occidente o per i giochi vinti: a Olimpia il dono era opera di Glaukias di Egina; ora, come i Corciresi dedicarono due copie di uno stesso toro a Olimpia e a Delfi e forse gli stessi cavalli di Gelone vinsero in ambedue i santuari, come il celebre *Pherenikos* di Ierone, è da avanzare l'ipotesi che anche le statue di Delfi siano opera di questo Glaukias di cui sappiamo pochissimo, tranne che fu l'autore delle statue di Theagenes di Thasos (Paus. VI. 11, 4-9) di Glaukos di Karystos (Paus. VI, 10, 3) e del pugillatore Philon (Paus. VI, 9, 9). Il fatto poi che il monumento di Gelone a Delfi fu poi dedicato da *Polyzalos* è di grande importanza: Polyzalos si occupò lui del donario come di cosa privata, secondo le disposizioni di Gelone stesso (scolio a Pindaro *Ol.* II 29). Ma con ciò si vede che l'opera non potè essere fatta dopo il 478, perchè l'iscrizione si mette da ultimo e non si potè nominare Gelone che da vivo; poi la sua morte fece cambiare il nome, il che doveva avvenire o subito o mai. Del resto in ogni modo Polyzalos stesso morì prima del 467 e così l'opera è certamente datata alla fine del primo quarto del v secolo, epoca assai importante per la storia dell'arte. Essendo la nuova iscrizione messa solo per precisione e non per odio al morto questo dovette essere nominato e l'iscrizione è da completarsi, pare, così:

Μνῆμα Γέλωνος τῆιδε Π]ολύφαλός μ'ἀνέθηκ[ε
Δεινομένευς hυιὸς τ]ὸν ἄεξ' εὐόνυμ'''Απολλ[ον].

Il Keramopulos in fine al suo accurato studio indaga anche le probabili ragioni perchè Pausania non nomina la statua: anzitutto questi non parla per Delfi di nessun dono agonistico tranne della statua di Phayllos e lo dice espressamente (Paus. X, 9 1-3, cfr. V, 21, 1, VI, 1, 1) e inoltre nel 356 sappiamo che ci fu un grande terremoto: allora il monumento dovette essere sepolto e anzi coperto dal nuovo muro di sostegno del Tempio; ciò è confermato dalla notizia di Pausania dei ritrovamenti di antiche statue nello scavo per l'acquedotto di Domiziano (Paus. V, 20, 8). La teoria dello Svoronos per il dono del Re Battos è ingegnosa, ma non regge: il luogo era diverso, non sappiamo di nessun dono di Arkesilaos, nessun Polyzalos è conosciuto per Cirene, il ΠΟ delle monete è *Polianthes.*

(I. Keramopulos - *Zum delphischen Wagenlenker* in *Mitteilungen des K. Deutschen Archäol. Inst.* (*Athenische Abteilung*) = *Athen. Mitt.*, 1909, p. 33-60).

A queste argomentazioni ha risposto subito il Sundwall, dicendo che la lettura del Keramopulos gli pare molto ingegnosa e assai più di quella del

Washburn; ma che egli non riesce in nessun modo a vedere sulle pietre di Delfi la lettera vista dall'altro, e che poi per la lettura di lui le lettere si troverebbero troppo vicine nella prima linea dalla iscrizione. Perciò considera la questione ancora aperta.

(I. Sundwall - *Zur Basisinschrift des delphischen Wagenlenkers* in *Journ. intern. d'archéologie numismatique* 1908, (*uscito 1909*) p. 233-235).

Anche il Pomtow ritiene la nuova lettura poco certa epigraficamente e storicamente, e preferisce quella del Washburn, pur rallegrandosi che la ipotesi di *Arkesilaos* o di *Anaxilaos* perda terreno.

(Pomtow - *Delphica*, in *Berl. Phil. Woche schr.*, 1909 col. 218).

La fanciulla che prende lo slancio per la corsa, del Museo Vaticano. — La nota statua Vaticana, della prima metà del V secolo, non dovrebbe, secondo B Schröder, intendersi come una corridrice elea al momento della partenza, come si pensa dal tempo del Visconti (Cfr. Pausania, V. 16, 3). Lo Schröder nota che il piede destro alzato doveva nell'originale di bronzo esser libero, senza toccar terra, che il vestito è diverso da quello ricordato da Pausania, che di più parla di εἰκόνες, che la palma è del copista, che l'espressione della statua, come notò l'Amelung nel suo catalogo, sarebbe poco indicata per la tensione della partenza; che il moto non è della corsa, ma del passo ordinario. Con queste considerazioni lo Schröder non conclude come p. es. lo Studniczka, che la statua sia *ein schüchterner Versuch* della figura in corsa; ma che sia tutt'altro che una *corridrice* e invece una *danzatrice* A ciò lo conforta anche il movimento vero delle braccia (nel Museo Vaticano mal restaurate), il vestito che caratterizza una danzatrice dorica, vincitrice in qualche gara; un termine dunque di mezzo tra le antiche immagini di danza e le figure di Kallimachos e di Prassitele

(B. Schröder - *Die Vaticanische Wettläuferin* in *Bullett. dell'Imp. Inst. Arch. Germ.* (= *Röm. Mitteil.*) XXIV, 1909, p 109-120).

La stele attica Vaticana di un palestrita. — L'Amelung pubblica nello *Jahrbuch* un disegno italiano del Rinascimento contenuto in un codice di Windsor Castle. — Vi è riprodotta la stele Vaticana ritrovata nel 1902 (catalogo II, 666 n. 421) e pubblicata dall'Amelung stesso (*Arch. Jahrb.* 1903, p. 109-112). Il disegno rappresenta la stele completa con il fanciulletto con i piedi incrociati appoggiato a un pilastro (questo era forse espresso in pittura) e con uno strigile in mano. — Questo è riprodotto a parte e di forma certo antica, prova che il disegno, come quello di Pierre Jacques, rappresenta non un antico restauro, ma il monumento ancora intero.

(W. Amelung - *Zu der Grabstele eines Palästriten in Vatikanischem Museum* in *Jahrbuch des Deutschen Arch. Instituts*, 1909, IV, p. 192-194).

Rilievo sepolcrale attico. — Benchè da tempo noto, solo ora è stato pubblicato un pregevole frammento di rilievo sepolcrale attico del Museo del Romitaggio di Pietroburgo; ma probabilmente proveniente dalla Grecia e anche da Atene stessa (n. 441, tav. XXXI). Il detto frammento appartiene alla prima metà del v secolo e rappresenta, con grande precisione anatomica, un bell'efebo, in espressione di triste raccoglimento. Ricorda assai la stele Vaticana di cui ora si è parlato e quella di Nisyros che è più antica.

Nella stessa opera il Watzinger, servendosi in gran parte di materiale raccolto dal Kiesertzky, pubblica più di 800 stele della Russia meridionale; nessuna di grande bellezza e di epoca generalmente assai tarda, interessanti per l'arte greca provinciale.

(Y von Kieseritzky e K. Watzinger - *Griechische Grabreliefs aus Südrussland*, Berlin, 1909).

Stele funebre da Thasos a Costantinopoli. — L'isola di Thasos continua a fornire mirabili monumenti dell'arte greca, come quello che ora per la prima volta pubblica integralmente il Mendel. Trovato dal signor Baker—Penoyre nel 1908 nell' isola e fatto portare al Museo di Costantinopoli, e già ricordato dal Reinach (*Comptes-rendus Acad. Inscript.* 1908 p. 477) e dallo scopritore (*J. H. S.* 1909, t. XXII), il monumento ora reso accessibile a tutti, è un rilievo che rientra nella serie dei sepolcrali. – Lungo m. 1,45 e alto m. 0,625, è intatto, di marmo leggermente macchiato e rappresenta, in un'inquadratura architettonica dorica, il solito banchetto funebre. Il defunto siede sur una bella *kline*; davanti ha la *trapeza* e beve; dietro a lui la giovane sposa, su alto e ben tornito trono, fila; davanti un efebo ignudo attinge con un'*oinochoe* il vino a un gran vaso che appare di metallo. Un levriero sotto la tavola e una pernice sotto il trono animano la scena: appesi alle pareti un elmo, uno scudo lunato, uno specchio. La scena è comune e si ritrova in numerosi rilievi, è rappresentata la

fine del pranzo e il principio del simposio; ma, nel nuovo rilievo, perfetti sono lo stile e l'esecuzione. Il Mendel non deve perder molte parole per far risaltare i pregi del monumento che si rivela un'opera locale, con forti influssi ionici, del 460 circa a. C.

Il Mendel nota le figure slanciate e le finezze della modellatura e trova riscontri nelle placchette di terracotta di Locri pubblicate dal Quagliati in questo periodico, nel sarcofago del « Satrapo » di Costantinopoli e, per l'efebo, in quello di Stefano, che egli crede copia di un originale della prima metà del V secolo. Nel rilievo si notano anche, nella rappresentazione della *trapeza*, bei tentativi di scorcio. L'opera era, com'è naturale, dipinta, e il Mendel giustamente osserva, che, rievocando allo stato primiero il rilievo, possiamo farci un'idea chiara di quanto potesse l'arte nell'ambiente dove nacque Polignoto.

(G. Mendel – *La stèle funeraire de Thasos au Musée impérial ottoman* in *Revue de l'art ancien et moderne*, XXVII, n. 159 (*10 juin 1910*) p. 401-410. 1 tav.).

Due statue di fanciullo celebrante i Misteri Eleusini. — La questione della statua efebica trovata nel 1900 pei lavori del *tunnel* del Quirinale, pubblicata nel *Bull. Comunale* (1901 tav. X) come imitazione pasitelica da originale della prima scuola peloponnesia del V secolo, e considerata dall'Amelung (*Museums and ruins of Rome*, I, p. 232) come copia di un bronzo originale posteriore di poco alla Hestia Giustiniani, è ripresa dalla signorina Esdaile che vi riconosce per il vestito speciale, per il *praefericulum*, un fanciullo addetto ai Misteri eleusini. Un'altra copia della statua esiste da tempo nella collezione dei Conservatori. — Carattere principale è la presenza di un solo sandalo. Il fanciullo appartenente agli Eupatridi era detto ὁ oppure ἡ παῖς ἀφ' ἑστίας e iniziato ogni anno in età tra gli 8 e i 14 anni. — L'Autrice, quanto allo stile, pei confronti specialmente con l'Apollo dall'*omphalos*, esclude l'ipotesi pasitelica che era stata da principio emessa dal Mariani: ma pensa a un tipo forse di Kalamis.

(Katherine Esdaile – ὁ ἀφ' ἑστίας. *Two statues of boy celebrating the Eleusinian Mysteries)*, in *Journal of Hellenic Studies*, 1909, I, p. 1-5.

Un rilievo del Museo di Boston. — Si è diffusa la notizia che è entrato recentemente nel Museo di Boston un rilievo ancora inedito e di cui il bullettino di quel Museo pubblica una piccola incisione. In esso bisognerebbe riconoscere il pezzo di riscontro del rilievo Ludovisi della Nascita di Aphrodite (cosiddetto *Trono Ludovisi*) del Museo delle Terme. Il nuovo monumento trovato — a quanto si dice — insieme con questo e da tempo esulato, rappresenta, sur una superfice quasi uguale, anteriormente un efebo alato che teneva, stando egli in piedi, in mano una bilancia di cui restano i piatti con una figurina in ciascuno; ai lati due donne sedute: una in apparenza lieta e l'altra invece triste (*psychostasia* di Achille e Memnone, con Thetis ed Eos?). Le parti laterali che nel « trono » Ludovisi hanno le figure della sposa e dell'etera, nel monumento di Boston presentano: a sinistra un efebo completamente nudo che suona la lira e a destra una vecchia ammantata di grande realismo; da questa parte il monumento è rotto: si deve completare con un altare. Inoltre agli angoli inferiori, che al « trono » Ludovisi sono incompleti, a Boston si osservano ornamenti a spirale di grande finezza.

I giornali americani notano la *exceptional beauty* di questo monumento che dicono superiore al suo gemello e sulla cui autenticità nessun dubbio è stato avanzato. Poco o nulla si può giudicare dalle fotografie; ma le affinità stilistiche sono forti, essendo poi notevole, per il tempo, il realismo della vecchia. Ricordevole pure è il fatto che la presunta Thetis sia del tipo della « Penelope », poichè sin dal 1892 il Petersen (*Röm. Mitt.* VII, p. 72) notava la somiglianza di questo tipo con le figure del « trono » Ludovisi. È perciò vivamente attesa dal mondo archeologico la pubblicazione che di questo monumento farà prossimamente lo Studniczka; pare che con questo si riveli una delle più gravi perdite di oggetti d'arte fatte ultimamente dall'Italia, tanto più che si aggiunge il dispiacere per il probabile smembramento di un insieme prezioso.

(*The Nation*, 1 nov. 1909. *Museum of fine arts Bulletin* Boston, VII, 48. Dic. 1909. VII, 45, Giugno 1910. *J. H. S.* 1910, p. 72: A. Fairbanks).

L'Aphrodite Ward. — La testa di Aphrodite già, pare, Borghese, acquistata nel 1892 a Firenze, per la Coll. Humphry-Ward e ora comprata dal Louvre, è stata, in questa occasione, ripubblicata dalla signora Strong (vedi: *J. H. S.*, XIV (1894) p. 198-205) che con forti argomenti sostiene la sua età arcaica e la dice opera da collocarsi subito dopo il « trono » Ludovisi.

Le somiglianze tra le teste di questo e l'Aphrodite Ward sono assai notevoli. La Strong ricorda tutto il gruppo di opere affini a queste due: la

« Penelope », la Venere Esquilina, l' « Aspasia », la Hestia Giustiniani, e, tra le statue maschili, l'Apollo Choiseul-Gouffier e l'Auriga del Museo dei Conservatori, e, pur discordando da altri archeologi, sostiene che il ciclo è quello di Kalamis, fiorito nella prima metà del V secolo. La Niobide Sallustiana è detta da lei un monumento più tardo, ma dello stesso indirizzo artistico.

(E. Strong - *La tête Humphry-Ward au Musée du Louvre* in *Gazette des beaux arts*, 1909, I, p. 52-64. 1 tav.)

L'Athena di Mirone. — Il Museo di Francoforte sul Meno, che si è da poco riorganizzato con la compra della collezione Furtwängler di oggetti delle arti minori, con un bel torso femminile vestito, del V sec., da Pesto, con importanti acquisti, anche di arte italiana del Rinascimento, come p. es. un altare di Andrea della Robbia (vedi E. Benkard — *Die neue städtische Galerie in Frankfurt am Main* in *Zeitschr. für bildende Kunst* febbr. 1910) ha acquistato un notevolissimo pregio con la statua di Athena trovata molti anni fa a Roma in via Gregoriana n. 32, al posto già occupato dai giardini di Lucullo e recentemente emigrata. Alta m. 1,73, di marmo pentelico, tranne la testa che è di pario, la statua manca solo dell'estremità delle braccia, ma è del resto, e specialmente nella testa, di perfetta conservazione. Si rivela per copia romana da originale greco del V secolo.

La dea è rappresentata di faccia, con la testa volta a sinistra, vestita di *peplos* e con elmo corinzio: nella destra (si è conservato un frammento della mano) aveva la lancia. Tutto l'aspetto indica che la statua faceva parte di un gruppo e fin dal 1906 il Pollak vi riconobbe, con fini raffronti stilistici e appoggiato dalle testimonianze pur incerte delle monete, una copia dell'Athena di Mirone del celebre gruppo con Marsia, già sull'Acropoli, finora solo conosciuto in parte per il Marsia del Laterano. Ma della dea esistono pure altre copie, una della testa a Dresda (pubblicata dal Treu, ma con altra attribuzione stilistica, nei *Denkmäler* di *Arndt-Bruckmann* tav. 591) e altre del corpo al Louvre e, un po' variate, a Tolosa e a Madrid.

Queste copie sono state raccolte e pubblicate dal Sauer, che, benchè la sua pubblicazione sia posteriore alla scoperta del Pollak, sarebbe venuto indipendentemente da questo, alle stesse conclusioni. Il Sieveking ha fatto eseguire in gesso bronzato un restauro del gruppo, molto notevole, benchè veramente l'Athena paia un po' piccola. La scoperta così probabile di una figura femminile di Mirone è di grande importanza e il Pollak subito ne ha tratto alcune prime notevoli conseguenze: la somiglianza infatti di questa statua con il rilievo di Atene della cosidetta « Athena dolente » e con l'Athena Giustiniani del Vaticano è evidente: tutte e tre hanno la stessa forma del viso e lo stesso elmo e costituiscono i primi esempi di rappresentazione della dea con l'elmo corinzio, col *peplos* e senza l'egida e lo scudo.

Da notare è il fatto che l' « arrotino » degli Uffizi fu trovato nei pressi di via Gregoriana: forse Lucullo aveva nei suoi giardini, in copie di celebri gruppi, tutte le scene caratteristiche della vita di Marsia.

(L. Pollak - *Die Athena der Marsyasgruppe Myrons* in *Jahreshefte*, 1909, p. 154-165. — Sauer in *Wochenschrift f. klass. Phil.* 1907, n. 6; in *Arch. Jahrb.* 1908, p. 125. — E. Michon - *Bulletin de la Société des Antiq. de France*, 1908, p. 335-343 — *per la copia di Tolosa)*.

Studi mironiani. — Contemporaneamente alla scoperta probabile dell'Athena di Mirone, G. Cultrera publica uno scritto che è un minuto esame di molte opere attribuite a questo artista. Quanto al gruppo dell'Athena con Marsia, egli lo crede ora veramente riacquistato nella sua integrità, ma la scoperta della figura della dea pare non faccia che confermarlo nell' ipotesi, già avanzata dal Sittl (*Parerga zur alt. Kunstgesch.* 1893, p. 25) e sostenuta dallo Svoronos (*Athen. Nationalmuseum*, p. 147) che il gruppo non sia da attribuirsi a Mirone; ma molto posteriore. Per il Cultrera le differenze stilistiche con il Discobolo sono tante da doversi ritenere impossibile che le due opere d'arte appartengano allo stesso artista, e tali da far porre il gruppo di Athena e di Marsia a una data molto posteriore. Quanto all'affermazione esplicita di Plinio, egli propende per crederla una delle tante antiche false attribuzioni.

Poi il Cultrera viene a discorrere di altre opere attribuite a Mirone da vari studiosi; scarta l'ipotesi del Furtwängler (*Meisterwerke*, p. 392) circa il noto torso Valentini come pure l'idea dell'attribuzione a Mirone di un busto di Tarso e dell'Idolino, nel quale egli vede un carattere, nel corpo, piuttosto lisippeo e nella testa uno stile indeterminato. — Anche per l'Atteone la cui miglior copia è al British Museum e per il Satiro di Pergamo, l'attribuzione a Mirone gli sembra basata su nessuna prova veramente convincente ; riconosce invece molta maggior attendibilità nelle attribuzioni di un busto del palazzo Riccardi di Firenze (Amelung, *Führer*

n. 210); dello *Hermes Logios* del Museo Boncompagni alle Terme e dello *Herakles Altemps.* Quanto a questo riconosce nella faccia grandi somiglianze col Discobolo e opina che, se non proprio a Mirone, debba attribuirsi a un artista assai vicino; nel corpo invece vede tracce chiare di un più tardo rifacimento: per lo Hermes Logios invece, indagate le varie ipotesi del Kekulé (opera eclettica romana), del Gräf (Fidia), del Furtwängler (Pitagora e poi Telefane), dello Helbig (creazione eclettica della metà del v secolo con caratteri mironiani), dell'Amelung e del Klein (fidiaco il corpo; mironiana la testa) viene alla conclusione che in esso non abbiamo nulla di diverso da Mirone; ma molto di simile. Infine quanto alla *Corridrice* Vaticana, l'idea del Klein (*Gesch. Gr. Kunst*, II, p. 21) di vedervi un'opera mironiana gli pare insostenibile, dopo un esame attento della statua; pur riconoscendo che l'opera è di epoca non lontana e di stile affine a quello stesso di Mirone.

Discusse tutte queste opere, resta la *statua di Ingenuo* del Vaticano che dai più si ammette copia di un originale di Mirone, per la grande somiglianza al Discobolo e allo Herakles Altemps; ma con aggiunte del copista: il tronco, la clamide e le ali alla testa. Il Cultrera parteggia per l'attribuzione mironiana; ma, pur riconoscendo le modificazioni del copista, tenta di dimostrare con larghi confronti che nulla impedisce di credere tanto la clamide che le alette del capo esistenti nell'originale stesso. Dunque l'originale è mironiano, ma per l'A. non avrebbe in origine rappresentato Hermes, sì Perseo e ciò per le ali sulla testa, adattamento forse antico pel tipo dell'eroe.

E questo tanto più in quanto gli antichi conoscevano una statua di Perseo sull'Acropoli, opera di Mirone. (Paus. I, 23, 7). Naturalmente il Cultrera esclude che si debbano ritenere Mironiane le teste di Perseo di cui un esemplare è nel Magazzino Archeologico di Roma (*Bull. Com.* 1890, p. 231) che è del tipo dell'Apollo di Cassel o tanto più che sia il suo Perseo la statua Valentini, come pensò lo Studniczka.

(G. Cultrera — *Il Mercurio di Ingenuo e il Perseo di Mirone* in *Rendiconti dell'Accad. dei Lincei*, 1909, p. 363-397).

Sempre a proposito del gruppo di Athena e Marsia. — Contemporaneamente al Cultrera, e spinto dal riconoscimento dell'Athena, lo Steinberger pubblica una nota sul gruppo. Egli conosceva solo l'articolo del Sauer; ma afferma che « benchè debba esser doloroso rinunziare a un possibile ricupero di un'opera di Mirone » pure, dopo un profondo esame deve considerare vano il tentativo ora fatto. Anzitutto egli dice che dalle parole di Plinio (*N. H.* XXXIV, 57), che nomina di Mirone il *discobolo*, un *Perseo*, un *segantino*, un *Marsia* « *admirantem tibias* », un'*Athena*, non si rileva in alcun modo che le ultime due statue formassero gruppo, anche perchè allora Plinio avrebbe menzionato dapprima la dea; mentre poi l'*et Minervam* non può essere un secondo oggetto di *admirantem* perchè, se Marsia guarda le tibie, non poteva insieme mirare la dea. Benchè dunque si debba ricordare che il Marsia solo è impossibile e che egli è ricordato vicino ad Athena, lo S. crede che dalle parole di Plinio si abbia piuttosto un ostacolo all'idea del gruppo, che resta ipotetica pel tempo di Mirone, perchè Pausania (I, 24, 1) non dà nè la data nè il nome dell'artista, cosa facile a sapere per un gran maestro. Le monete danno immagine assai incerta, la copia restata dovrebbe stilisticamente essere del tutto mironiana, una condizione che non pare allo Steinberger effettuata. La relazione infine di Pausania con il gruppo delle monete pare a lui, per il παίουσα assai dubbia: Athena non è in azione; ma affatto calma. Certo il Marsia Lateranense non era solo, ma lo Steinberger non crede giusta la ricostruzione, nè crede persuasivi i confronti e le conclusioni del Sauer nel confermare a Mirone il gruppo, il Marsia ha per lui qualcosa di Mironiano; ma l'Athena — dice egli — « *hat mit dem Stile Myrons, soweit wir ihn nach dem Diskobol beurteilen können, gar nichts zu tun* ».

(Julius Steinberger - *Die Marsyas-Gruppe des Myron* in *Neue Jahrbücher*, 1909, p. 381-383).

Opere di Lykios di Eleutherai. — Il Sauer in una comunicazione al Congresso Archeologico del Cairo ha tentato di determinare la personalità del figlio e discepolo di Mirone, attribuendo a lui opere di influsso mironiano, come le sculture del « Theseion » di Atene, l'Athena di Pergamo a Berlino, gli originali dei Niobidi di Ny-Carlsberg, a cui ora è venuta ad aggiungersi la Niobide scoperta negli Orti Sallustiani.

Erma di Gela. — Stante la grande rarità di bronzi greci in Sicilia, è assai notevole la scoperta a Gela, pare in una tomba, di una piccola erma di bronzo. Il tipo dello Hermes barbato è giudicato da P. Orsi come copiato da un prototipo attico della metà del V secolo.

(P. Orsi – *Antichità di Gela*, in *Monumenti Antichi pubblicati dalla R. Accad. dei Lincei*, XIX, II, p. 118).

Pel frontone occidentale del Partenone. — Il Sauer sostiene che nella figura di giovane semicoricato che si trova nel Museo dell'Acropoli, debba riconoscersi una figura del frontone occidentale del Partenone, che nella parte sinistra occuperebbe il posto tra la nota ultima figura a sinistra e il gruppo di Cecrope e Pandrosos. Lo stile, le dimensioni, il marmo si accordano con le altre figure del frontone. La figura a cui appartenne il torso era efebica e si presentava nell'aspetto di un giovane nudo seduto che tiene diritto il torace, poggiandosi sulla mano sinistra.

(B. Sauer — *Ein altes Parthenonproblem*, in *Athen. Mitt.*, 1910, I, p. 65-80).

A proposito della Parthenos. — Il prof. Robinson in una seduta della Scuola archeologica Americana di Atene ricorda una forma per terracotte trovata a Corinto e rappresentante il busto della Athena Parthenos. Il tipo è interessante per i particolari dell'elmo e ricorda specialmente i medaglioni di Kertsch — la forma è da attribuirsi ad età ellenistica.

(*The Classical Review*, XXIV, 1910, n. 3, p. 100).

Un'Athena di Fidia. — Il celebre tentativo del Furtwängler di ritrovare l'Athena Lemnia di Fidia è combattuto dall'Amelung, che insiste, dopo aver rievocato gli antichi motivi di dubbio, sulla concezione diversa della statua da quella di opere certamente fidiache: la statua a lui pare invece probabilmente un prodotto peloponnesiaco e forse della scuola di Sicione. — D'altra parte l'Amelung studia una serie di monumenti, come una testa di Athena già Carpegna e ora al Museo Nazionale delle Terme, di cui esistono altre copie al Vaticano, a Siviglia, a Vienna, al British Museum, mentre con la testa Vaticana furono trovati un braccio e un piede, e piedi uguali sono a Vienna: tutti pezzi lavorati a parte e che fanno pensare la statua *acrolitica*. Ma anche del corpo esiste una buona copia ed è la celebre Athena Medici dell'*École des Beaux Arts* di Parigi, mentre a Siviglia abbiamo corpo e testa riuniti, come riconobbe lo Herrmann già da dieci anni. Con un rilievo di Ambelokipi ora perduto, ma conosciuto da un disegno, si può restaurare la dea, che aveva uno scudo nella sinistra, teneva una patera nella destra protesa ed era fiancheggiata da un serpente e da una civetta. Che la figura sia fidiaca è chiaro, che fosse ad Atene lo provano, per l'Amelung, le monete del tempo di Adriano e un rilievo dell'Acropoli.

Quindi questa opera Fidiaca e Ateniese potrebbe essere la Lemnia; l'ipotesi pare all'Amelung assai più probabile di quella del Furtwängler e confortata dalla civetta che è ricordata da Dione Crisostomo.

W. Amelung - *Athena des Pheidias* in *Jahreshefte*, 1898, p. 169-211, tav. V-VI).

Il De Ridder, menzionando questo tentativo, esita a creder possibile l'esistenza di una tale statua, pur non ammettendo neppure la ricostruzione del Furtwängler; questa invece è difesa dal Noack.

(F. Noack, in *Woch. Kl. Phil.*, XXIX, (1909), col. 632-646. — De Ridder, in *Revue d'études grecques*, XXII, (1909), p. 287).

Di tutta la questione infine tratta il Köpp. Egli riconosce dapprima l'ingegnosità del tentativo del Furtwängler; ma, mentre crede caduto ogni dubbio contrario all'appartenenza della testa di Bologna al corpo di Dresda, resta assai incerto a riconoscervi una copia della Lemnia, sia per la poca conoscenza che abbiamo di questa, di cui solo ipoteticamente crediamo che fosse di bronzo e che avesse il capo scoperto, sia perchè, nei tratti del viso, col Conze, con lo Jamot e con l'Amelung non trova che *grande differenza* con quelli della Parthenos; ma somiglianza col Discobolo, coll'efebo Jacobsen, con opere argive. L'ipotesi del Furtwängler è pel Köpp non dimostrata: noi abbiamo solo un'Athena a capo scoperto, del *tempo* di Fidia, celebre, e probabilmente di bronzo; ma nessuna vera prova per la Lemnia, anzi si dovrebbe pensare a una grande evoluzione nell'arte di Fidia, come del resto dovè riconoscere lo stesso Furtwängler. Quanto all'Amelung, gli pare che la sua ricostruzione sia ben di un'opera fidiaca e importante; ma che egli sia rimasto alla periferia della personalità dell'artista. Si fida assai poco del disegno del rilievo sparito di Ambelokipi e non gli pare accettabile l'identificazione con la figura delle monete di Atene. Nè l'ipotesi che sia la Lemnia gli pare basi su salde ragioni; anzi crede assai poco probabile una statua *acrolitica* all'aperto; egli pensa piuttosto all'Athena Areia di Fidia o anche all'Athena che era nel tempio di Ares e che, mentre la statua di questo dio era di Alkamenes, era, secondo Pausania (I, 8, 5) opera di un Lokros, pario, nome sostituito da alcuni con quello di Agorakritos: sempre dunque nella cerchia fidiaca.

(F. Köpp - *Drei Probleme der griechischen Künstlergeschichte* in *Neue Jahrbücher*, 1909, pag. 465-486).

Sulle pitture di Panainos del trono di Zeus. — Rispondendo all'articolo dell'Evelyn-White, C. H. Tylor torna e discorrere della questione della disposizione sugli ἐρύματα del trono di Zeus ad Olimpia delle pitture di Panainos. Egli ritorna alla teoria del Gardner (*J. H. S.* XIV, p. 233 segg.) che in ciascun lato del trono le tre rappresentanze nominate da Pausania occupassero tutti e due gli spazi formati dalle traverse (κανόνες); se non che, mentre il Gardner mette superiormente le prime due rappresentanze di ogni serie e sotto la terza con le due figure a guisa di cariatidi, il Tylor mette sola la prima scena di ogni serie, in cui è rappresentato il mito di Herakles e che avrebbe occupato lo spazio sotto le traverse, mentre gli altri due quadri si sarebbero divisi lo spazio superiore.

(C. H. Tylor - *The paintings of Panainus at Olympia*, in *J. H. S.*, 1910, p. 82-84).

Del Doriforo e del Diadumenos di Policleto. — Lo Hauser ritorna ancora sulla sua idea che nelle statue celebri di Policleto si debbano riconoscere non due figure generiche; ma due determinati soggetti. Replicando, con l'aggiunta di nuove prove, l'affermazione, che il *Diadumenos* è un Apollo, come è indicato a suo parere dalla copia di Delo, affronta lo studio del *Doriforo* in cui propone di riconoscere Achille. Anzitutto studia l'aggruppamento dell'originale con un cavallo come sul rilievo di Argo e in una lampada da Corinto e d'altra parte connette con questa statua la notizia di Plinio (*N. H.* XXXIV, 18) di statue atletiche tipiche dette *Achillee* (la copia di Napoli del Doriforo fu trovata certamente nella *Palestra* di Pompei) che devono esser derivate dal Doriforo: pensando a Achille si spiega anche l'aggruppamento con l'Amazzone nelle erme di Ercolano. Policleto dunque avrebbe dato il *canone* della figura virile atletica in una statua del più grande eroe greco.

Infine lo Hauser studia la questione del *nudus talo incessens* di Plinio; in cui il Benndorf trovava la traduzione di αστραγάλῳ ἐπικείμενος e il Furtwängler e altri correggevano *talo* in *telo*. Ma *nudus talo incessens* indica uno nudo che combatte con il tallone. Questo significato anatomico di *talus* si trova. E una immagine piccola della figura è trovata dallo Hauser in una statuetta da Autun nel Louvre (Reinach, *Rép. St.* II, 543, 4) in cui l'uomo è caratterizzato come atleta dall'infibulazione. Dunque questa statua di Policleto era un *pancratiaste*, tanto più che Plinio insiste sul fatto che la statua si appoggiava su una gamba sola, come nella statuetta studiata. Dato il motivo, è difficile pensare a copie di marmo.

(F. Hauser - *Gott, Heros und Pankratiast von Polyklet* in *Jahreshefte*, 1909, p. 100-117).

Lo Herakles di Policleto. — S. Reinach torna a studiare la questione dello Herakles di Policleto: per lui l'esistenza di una tale statua portata a Roma al tempo di Cicerone è possibile. Il passo di Cicerone (*de Orat.*, II, 16-70) è spiegato da lui per mezzo dei versi di Seneca (*Herc. fur.*, 45 segg.) dove bisogna leggere *domuit* invece di *timuit*. Quindi il Reinach si oppone a ciò che sostenne il Lippold (*Arch. Jahrb.* XXIII-1908) che i tipi di Herakles di Policleto siano varianti di copisti da due tipi atletici di lui, il « riposante » della Galleria delle statue Vaticana e la statuetta Barracco; ma proclama copia della statua perduta una statuetta già della collezione Rome in Londra.

(S. Reinach - *L'Herakles de Polyclète* in *Revue des études anciennes*, XII, (1910), p. 1 e segg).

Lo Hermes di Policleto. — Il Sieveking invece ricordando e ammettendo l'ipotesi del Lippold a proposito dello Herakles, afferma di poter con un tipo atletico di Policleto lumeggiare una statua di dio dello stesso maestro e precisamente il suo Hermes. Egli trae occasione per ciò da una testa di giovane di grande bellezza del Museo di Boston, che ora egli pubblica per la prima volta. Essa passa per replica del Doriforo (Mahler - *Polyklet* p. 27 n. 34): e certo ha assai punti di contatto, ma il Sieveking vi riconosce una replica dello Hermes Boboli, opera molto fiacca, ma che ci conserva tutta la metà superiore del corpo. Essa fu riconosciuta policletea già dal Furtwängler (*Meisterw.* p. 424). Un'altra replica è al Museo del Romitaggio di Pietroburgo, una quarta nella Collez. Torlonia. Nelle copie di Boboli e di Pietroburgo la testa aveva ali, a Boston c'era invece un *petasos*: tutt' e due pel Sieveking sono aggiunte di copisti, perchè i capelli sono uguali in tutte le copie, di cui quella di Boston è di gran lunga la migliore. L'originale era di Policleto e rappresentava Hermes ed era di bronzo, le cui caratteristiche sono benissimo riprodotte nella testa di Boston. In esso si ha la conferma del giudizio di Quintiliano sugli dei di Policleto: egli sacrificava l'idea alla forma. Il corpo ha nella copia Boboli le aggiunte (certe) della clamide e del Dionysos: l'unica fedele copia della statuetta, assai ridotta, è il bronzetto di Annecy passato con la Coll. Dutuit al Petit Palais di Parigi: la sinistra

aveva il *kerykeion*, la destra era alzata. Del resto lo stile policleteo per la statua di Annecy fu riconosciuto già dal Michaelis, dal Collignon e dal Furtwängler. Ora possederemmo dunque una splendida copia della testa.

(Sieveking - *Hermes des Polyklet*, in *Arch. Jahrb.*, 1909, I, p. 1-7).

A proposito di un « pugillatore » di Policleto. — A. Furtwängler, nei suoi *Meisterwerke* (p. 447) volle riconoscere in una statua di pugillatore di Cassel, assai affine al *Diadumenos*, una copia di una nuova opera di Policleto: ora la Signorina Bieber, da un attento esame della statua è indotta a negare recisamente questa possibilità. La parte antica della statua è un torso, copia impiccolita dal *Diadumenos* stesso e fu comprata, restaurata, da Federico II d'Assia a Roma nel 1775 con altri marmi Jenkins. Nel 1806, portata a Parigi, subì un ulteriore restauro e ciò appunto spiega l'errore del Furtwängler che pensò che le parti rifatte nel sec. XVIII fossero antiche, il che ora pare sia invece da escludersi.

(Margarete Bieber - *Der sogenannte Faustkämpfer des Polyklet*, in *Athen. Mitt.*, 1909, p. 374-75).

Statuetta del Museo di Budapest. — Pure a un tipo policleteo è ricondotta da A. Hekler una pregevole statuetta di provenienza ignota (era della Coll. Kiss) di bronzo, del Museo Nazionale di Budapest. Essa però è opera romana e rappresenta Hermes, di figura vigorosa, portante una testuggine nella destra e nella sinistra un rotolo da scrivere: attributi notevoli per l'identificazione, in epoca Alessandrina, di Hermes con Thoth (cfr. Hermes di Regensburg).

(A. Hekler — *Römische Bronzen aus Ungarn* in *Jahreshefte*, XI, 1908, p. 236-241).

Testa Policletea. — F. Marshall annunzia che il British Museum ha acquistato una testa da Apollonia in Illyrium che è una copia contemporanea all'originale dell'opera di Policleto di cui la statua Westmacott è copia tarda e inferiore.

(F. Marshall - *Some recent acquisitions of the British Museum* in *J. H. S.*, 1909, p. 151-153).

L'Aphrodite di Alkamenes. — Il Trendelenburg sostiene che l'Afrodite ἐν κήποις di Alkamenes era un'erma, così come era il suo Hermes. A noi il tipo sarebbe sconosciuto e non certo la *Venus genitrix*, come la copia del Fréjus, che comunemente si crede riprodurre la statua.

(*Arch. Anzeiger*, 1908, col. 514-520).

Tipo divino del V secolo. — Nel 1903 fu trovato presso la biblioteca di Celsus a Efeso, in frammenti, un gran monumento di vittoria in onore di Marco Aurelio: tra le figure l'Amelung ne nota una muliebre (Demeter) con un cerchio in testa (pubbl. in *Ausstellung von Fundstücken aus Ephesos*, 1905, p. 8, n. 8) e la confronta con le figure dell'*hyposkenion* del teatro di Dionysos ad Atene.

L'importanza della figura di Efeso sono le grandi relazioni di somiglianza col tipo di Athena del v secolo in cui il Reisch (*Jahresh.*, 1898 p. 53) e il Sauer (*Das sogen. Theseion* p. 231) vollero riconoscere una copia impiccolita del simulacro di Alkamenes per l'*Hephaistieion* di Atene. — Pur non entrando nell'attribuzione, l'Amelung nota il tipo per l'evoluzione del panneggiamento del *peplos* in cui esso viene ad occupare un posto di mezzo tra l'Artemis Nelson di Liverpool (S. Reinach, *R. S* III 282, 9) e l'Eirene di Kephisodotos ed altre statue, collocandosi alla fine del v secolo il prototipo.

(W. Amelung - *Zwei ephesische Fragmente* in *Jahreshefte*, 1909, p. 172-182).

La colonna delle danzatrici a Delfi. — Su essa è tornato il suo scopritore Homolle che si è occupato principalmente della ricomposizione del monumento, che va diviso in 5 tamburi; per il restauro delle foglie alla base, l'Homolle si serve di alcune colonne del tipo stesso esistenti nella chiesa di Santa Prassede a Roma. Egli raccoglie poi una numerosa serie di monumenti dove è rappresentata una tal colonna sormontata da un tripode, come il vaso a rilievo di Xenophantos della Russia Meridionale, ora al Romitaggio di Pietroburgo (Reinach: *R. V.* I, 23); così in altri vasi e in un rilievo. (*Ant. Denkmäler*, II, p. III, tav. V). — Questo e forse altri, essendo le scene in Delfi, rappresentano probabilmente lo stesso monumento ora ritrovato.

La parte più importante dello studio dell'H. è circa il collocamento del gruppo delle danzatrici, dimostrando che in nessun modo potevano portare un tripode superiormente, a cui avrebbero fatto da cariatidi; invece il gruppo era il sostegno centrale del tripode, come il serpente di Platea. Ciò spiega la larghezza del capitello, il fatto che la superficie superiore del gruppo è concava e perchè nelle riproduzioni probabili su indicate apparisce il tripode soltanto e non il gruppo.

(H. Homolle - *Monuments figurés de Delphes* in *Bull. de Corr. Hell.*, 1908, p. 205-235).

Il Keramopulos si è occupato dello stesso monumento, sostenendo un'audace ipotesi. Per lui la

colonna di acanto non si spiega, è rappresentato invece uno stelo di *silphium*. Questo stesso rivelerebbe l'origine cirenaica del monumento che sarebbe stato eretto infatti dagli abitanti di Ampelos verso il 400 a. C. Il Keramopulos si basa sur uno scolio ad Aristofane (*Plut.* v. 925) e con molti confronti di monete, riconosce delle ninfe Hesperides e non delle Cariatidi nelle tre figure danzanti.

(A. D. Keramopulos - 'Ανάθημα 'Αμπελιωτῶν Κυρηναίων ἐν Δελφοῖς, καυλὸς σιλφίου, in *Journ. internat. d'archéol. numismatique*, 1907, p. 295-310 e 368, tav. XV).

La necropoli di Atene. — Dopo lunghi anni di sosta furono, nel 1907, dallo Stuck e dal Brückner ripresi gli scavi nel Cemetero dell'Atene del IV secolo, fuori della *Sacra porta*, al *Dipylon*. L'importanza di queste ricerche è stata grande, specialmente per la parte architettonica dei monumenti. Si raggiunse a notevole profondità il livello antico e le stele e le edicole apparvero su alte sostruzioni, che ne aumentano grandemente l'effetto; così quella di Pythagoras e degli ambasciatori corciresi appaiono su basi a gradini; così si è compreso lo stato primiero del monumento di Dexileos e della sua famiglia, a cui pare appartenessero pure le notevoli Sirene del Museo (*Ath. Nationalmuseum*, 775); pure di famiglia apparve il sepolcreto di Hegeso e di Koroibos; così gli Herakleoti avevano un sepolcreto con 7 monumenti, tra cui due *lekythoi* alle estremità. Anche la nota tomba di Dionysios di Kollytos acquista nuova venustà con l'alta base che era adorna alle estremità di leoni ruggenti e sormontata dal toro. E così via: il pregio più notevole è, come ho detto, di poter avere dati per conoscere il vero punto da cui, nell'intenzione dell'artista, ciascuna di queste notevoli opere d'arte va guardata e che solo può dare tutto l'effetto voluto.

(A. Brückner - *Der Friedhof am Eridanos bei der Hagia Triada zu Athen*. Reimer, 1909. Cfr. pure Id. Id. in *Neue Jahrbücher für das klass. Altertum* etc. 1910 I, p. 26-39, con 2 tav.)

Rilievi attici di Cassel. — All'assedio Veneto di Atene, del 1687, erano truppe assiane, da esse sarebbero stati portati a Cassel dei rilievi attici: la Sig.na Bieber ne pubblica due inediti, uno dell'Asklepieion, rappresentante una famiglia che fa visitare un ammalato (questo è perduto) dal dio che siede sul trono; opera della prima metà del IV secolo; l'altro, più antico, che presenta due orecchie, uno dei tanti monumenti che dal sec. VII al tempo tardo esprimevano la riconoscenza al dio. Le orecchie sono del caratteristico tipo largo e tondo del tempo pericleo (v. Furtwängler-*Meisterw.* pag. 31).

Inoltre la Bieber discorre di un altro rilievo di Cassel pure da Atene, con la rara rappresentanza di una caccia di Artemis, opera della scuola di Fidia, da porsi verso il 400 a. C.: il rilievo non è che una metope (0,43 × 0,29) e per la sua piccolezza fece parte di un monumento *coragico* o *heroon* e forse di quello i cui resti si vedono ai piedi dell'Acropoli.

(M. Bieber - *Attische Reliefs in Cassel* in *Athen. Mitt.*, 1910, p. 1-16).

Stele sepolcrali con la bambola. — P. Kastriotes discute su una piccola serie di monumenti sepolcrali attici, di cui due inediti (i più pubblicati in Conze - *Att. Grabrel.* n. 778, 814, 815, 880, 882) in cui è rappresentata in mano alla defunta una bambola. Il significato di essa per lui non è la rappresentazione dell'anima; ma molto più usuale, solo dell'oggetto più caro della morta. Ciò è dimostrato dal fatto che spesso si notano le articolazioni della bambola stessa, che le figure rappresentate sono sempre di fanciullette e che le bambole sono spesso porte a loro da una compagna e tirate fuori dalla scatola delle cose preziose.

(P. Kastriotes - 'Ανάγλυφα ἐπιτύμβια μετὰ πλαγγόνος in 'Εφ. ἀρχ., 1909, col. 121-132).

Un importante rilievo votivo attico dal Falero. Lo Stais illustra un rilievo scoperto con altri monumenti epigrafici presso il Falero e ora al Museo Nazionale di Atene (n. 2756): vi sono rappresentate parecchie figure tra cui si notano Apollo Pythios e vicino l'*omphalos*, Leto e Artemis vicino alla Pythia che parla con un uomo, tra loro un bambino, poi sei figure: Hermes, poi Ninfe e infine Acheloo. Lo Stais confronta lo *Ion* di Euripide (v. 661) e interpreta l'uomo per Xuthos. — Il rilievo molto ben conservato, della fine del V secolo, ha assai punti di contatto con le sculture del Partenone.

(B. Stais - 'Αναθηματικὸν ἀνάγλυφον ἐκ Φαλήρου in 'Εφ. ἀρχ., 1909, IV, col. 239-234).

Studi sul rilievo greco. — Basandosi specialmente sul sarcofago di Sidone e su quello della Amazonomachia di Vienna, il Wachtler, studia lo sviluppo dell'arte greca e specialmente del rilievo

nei tre secoli di maggior fiore. — L'esposizione è semplice e succinta.

(Hans Wachtler - *Die Blütezeit der griech. Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage* — Leipzig, Teubner, 1910).

L'Artemis di Kephisodotos. — V. Macchioro sostiene che noi possediamo una copia della testa della statua di Artemis Soteira di Kephisodotos in una bella scultura del Museo Civico di Pavia, proveniente forse da Velleia. Egli viene a questa determinazione, notando somiglianze con le teste femminili Prassiteliche, di cui la testa pavese gli pare quasi uno stadio più antico, mentre la severità dell'espressione indicano una Hera o un'Artemis, meglio questa per l'età; poi studia la particolarità del piano tra le labbra, per significare i denti, che si trova nella testa ed è caratteristica della fine del V e del principio del IV secolo; infine nota le grandi somiglianze con il « Sardanapalo » che egli crede si debba senz'altro attribuire a Kephisodotos e con l'Eirene che è di concezione alquanto diversa. Stabilito il momento artistico, il Macchioro, avanza l'ipotesi che abbiamo una copia dell'Artemis che alla destra di Zeus in trono, fu compiuta di marmo da Kephisodotos per Megalopolis, la cui personificazione completava il gruppo (Paus. VIII, 30, 10).

(V. Macchioro - *Artemis Soteira di Cefisodoto,* in *Jahreshefte*, 1909, p. 185-197).

Euphranor. — Il Six tenta una nuova ricerca su questa importante, ma ancora evanescente personalità dell'arte greca, di cui si occuparono già il Robert (*Votivgemälde eines Apobaten*), il Furtwängler (*Meisterw.* p. 578) e l'Amelung (*Rev. Arch.*, 1904, p. 325). Tralasciando la discussione del Six su Euphranor pittore, bisogna ricordare le opere plastiche che egli attribuisce a lui; dapprima il Six crede ravvisare una sua opera nell'*Eubuleus* di Eleusi che egli crede una copia libera dello stesso originale dei busti detti « Virgilio ». In esso egli non trova nessuno dei caratteri strettamente prassitelici segnalati dal Benndorf e dal Furtwängler; ma piuttosto somiglianze con Scopa, senza poter attribuirlo a questo. Invece trova caratteri particolari che corrispondono con le caratteristiche che Plinio dà ad Euphranor: il Six perciò conclude col proporre questo nome. Il confronto con la testa dell'Eubuleus fanno attribuire da lui a questo scultore anche l'Alessandro Rondanini, per cui Euphranor sarebbe un precursore o forse anche in parte un seguace di Lisippo; il noto tipo di Paride giudicante, il gruppo di Chirone ed Achille ed infine

lo stesso Poseidon Lateranense. Il Six vuol giustificare con un lungo ragionamento queste sue asserzioni che si discostano dalle idee generalmente accettate per queste statue e spiega le caratteristiche notate dagli antichi di sveltezza di corpo e di relativa grandezza di testa facendo il paragone con le opere di Policleto, mentre mette in rilievo l'affinità delle dette opere tra loro e le diversità che a lui appaiono con le Lisippee; insistendo anche sulla probabile priorità di alcuni motivi, come quello della gamba alzata, che generalmente si attribuiscono a Lisippo.

(J. Six - *Euphranor* in *Arch. Jahrb.*, 1909, p. 7-27).

Asklepios giovane del Museo delle Terme. — Erano note nell'antichità rappresentazioni di Asklepios giovane, come di Scopa in Gortys (Paus. VIII, 28, 1); di Timotheos a Troezene (Paus. II, 32 e 34) di Kalamis il giovane (Paus. II, 10, 3); ora lo Hadaczek porta l'attenzione sur una testa certo d'Asklepios del Museo Nazionale delle Terme (Guida M. N. R., 13 n. 6), identificabile per la caratteristica larga benda: in cui egli è rappresentato giovane e si distingue dal tipo di Apollo per maggiore severità. Della stessa testa è una copia mal restaurata nel Laterano (Benndorf-Schöne n. 523) e deriva da un originale di bronzo della prima metà del IV secolo, pure riprodotto sur una moneta di Marcianopolis di tempo imperiale.

(Hadaczek-*Jugendlicher Asklepios* in *Jahreshefte* 1908, p. 111-114).

Testa di Thasos della Collezione Wix, già Christidis. — Il Sitte pubblica nell'articolo citato sulla Collezione Wix, una splendida testa coperta di velo, coi capelli a festone, originale, di marmo, del principio del IV secolo, frammento di una statua funebre analoga a quella già Sutherland ora al British Museum. Questa stessa a Thasos fu forse copiata in tempo romano e la copia ora è a Costantinopoli.

(Sitte - *Thasische Antiken* in *Jahreshefte*, XII (1908), p. 142-164).

Testa di Herakles di Scopa. — Trovata, pare, a Sparta nel 1908, fu portata a Philadelphia in una collezione privata: è di pentelico, alta cm. 23 e rappresenta Herakles imberbe. La fronte, le orbite occhiali, la forma della testa hanno grandi somiglianze con quelle di Tegea, tanto da far ritenere il tipo chiaramente scopadeo.

Di statue d'Herakles di Scopa se ne conoscono

molte dalle fonti; delle esistenti si raggruppano in tre classi:

1. con corona;
2. con in testa la pelle di leone;
3. con testa non coperta.

Ma il Dio è sempre imberbe. (Cf. Gräf. - *Röm. Mitt.* 1889, p. 189-226). La testa di Philadelphia ci ha conservato un tipo di cui non si aveva ricordo: può essere un'originale; pare però più prudente considerarla una buona copia.

(Willam N. Bater - *A head of Herakles in the style of Skopas* in *Amer. Journ. of Arch.* 1909, p. 151-157).

Testa efebica del IV secolo. — Nel 1884 fu comprata a Atene come proveniente da Sicione una testa di pario ora a Cracovia nella collezione Czartoryski. P. Bienkowski ora la pubblica, riconoscendovi un'opera pregevole e originale certo del IV secolo, ne nota le differenze con una testa analoga del Museo di Dorpat e conclude che i caratteri prassitelici più che un'opera della scuola di Prassitele rivelano un prodotto di quella classe di artisti contemporanei, tra cui Prassitele si innalzò: anzi, per la provenienza, pensa possibile anche un artista Sicionio.

(Petrus Bienkowski - *De ephebi Attici capite Cracoviensi* (con 1 tavola) in *Wiener Eranos,* 1909).

Il problema della figura vestita nell'evoluzione dell'arte greca. — Ferdinando Noack, come prolusione al suo insegnamento nell'Università di Tübingen, ha trattato sinteticamente di questo fondamentale problema dell'arte greca, che ora si può seguire passo passo nella sua evoluzione che fu una lotta, senza esitazioni, con tappe sempre più rapide. La Grecia risolse per prima compiutamente il problema della rappresentazione della figura umana, interpretando la natura secondo la visione stilistica degli artisti: « *die Kunst ist die würdigste Auslegerin der Natur* » dice Goethe. I Greci trovarono in Egitto e in Assiria delle forme ormai fisse. stilizzate e schematiche; essi per primi videro la via da percorrere, con un'inesauribile volontà di forma viva. Ma mentre il tipo maschile, nudo, giungeva alla rappresentazione di un organismo naturale, vivente, padrone del moto, nel v secolo; per avere nel IV quando già Socrate e Euripide erano vissuti, il raggiungimento dell'espressione psichica; si sviluppa contemporaneamente il problema della *figura vestita.* Il nudo, generalmente estraneo alla vita, era ideale e fu solo incoraggiato dall'atletica: il vestito invece era obbligatorio nella rappresentazione della *donna.* Ciò dava nuovi problemi difficili da risolvere, che però furon fonte di sviluppo per l'arte. Anche per questo la tradizione monumentale greca cominciò al VII sec., con figure perfettamente inviluppate, a forma di tavola, da cui emergono la testa, le mani e le punte dei piedi. La figura è inerte, tutta la connessione delle membra è perduta sotto la veste; a questo secolare tipo ne successe uno nuovo, che si propose la rappresentazione delle pieghe e dei loro giochi, l'animazione del vestito fu prima causa di progresso, sotto esso cominciò a intravvedersi la figura vivente, Avuta l'intuizione, il progresso fu assai rapido, e, pur avvenendo in vari luoghi, fu specialmente nell'Asia minore ionica. Si perfezionò la tecnica, la moda attillata del tempo aiutò l'espressione delle membra, e si formarono quelle elegantissime, severe figure con il leggiadro alzamento della veste a sinistra, che modellava la gamba. La prima grande vittoria era ottenuta: il tipo piacque e fu riprodotto a lungo; il vestito era il mezzo stesso per far risaltare le forme del corpo da esso nascosto. Vennero le guerre nazionali contro i Persiani; la moda ionica parve non perfettamente ellenica, venne di moda il severo vestito perfettamente greco: il *peplos,* e l'arte diede le figure *peplophoroi* in cui il corpo di nuovo sembrò sparire sotto l'abito. Ma la stoffa pesante fece guadagnare una seconda vittoria all'arte: timidamente ad Olimpia, perfettamente con Fidia la figura acquistò la padronanza delle forme, vita e movimento. E, pur non essendo il tipo inventato da lui, in questa perfezione raggiunta con Fidia, si vede l'opera di un grande maestro: si forma una vera ideale unità di corpo e di vestito, che raggiunge una bellezza irreale.

Nel Partenone si fusero le qualità dell'arte peloponnesiaca e della ionica. Con questa vittoria l'arte non si fermò; si cercò di rappresentare la natura della stoffa del vestito e il culmine fu raggiunto con Prassitele che nello Hermes rappresentò un pezzo di stoffa a sè, indipendente affatto dal corpo. Si usò dell'effetto artistico del mantello, si imitò la realtà (Tanagra); ma allora apparvero i diritti del corpo contro il vestito e con Prassitele stesso si venne alla splendida figura della *donna perfettamente nuda.* Già nel secolo precedente c'erano stati tentativi di ciò, ma isolati; fu solo allora la fine dell'evoluzione Il corpo nudo della donna fu studiato sotto la veste e la fine dello sviluppo del problema della figura vestita fu la figura nuda. Non ci fu nessuna sconfitta o caduta, conclude il Noack: fu l'evoluzione regolare.

(Ferd. Noack - *Das Gewandproblem in der griechischen Kunstentwicklung* in *Neue Jahrbücher,* 1909, p. 253).

L'Eros di Parion di Prassitele. — Tra le statue di Prassitele, com'è noto, Plinio (*N. H.* XXXVI, 22) nomina un Eros di Parion che classifica *nudus*, interpretato dal Klein per *disarmato*. Parecchi archeologi si sono occupati di questa statua rappresentata 13 volte nelle monete imperiali romane della città e che appare lì efebica, nuda, col capo inclinato e appoggiata a un'erma a destra. Nuova luce sul problema è portata da una statua di Eros scoperta ora a Nicopolis ad Istrum (città fondata da Traiano dopo le vittorie daciche tra il 106 e 116), copia di quel tempo da originale del IV secolo. La statua ora al Museo Nazionale di Sofia, è acefala; ma nel resto ben conservata.

Con essa il Filow crede possediamo finalmente una copia dell'opera prassitelica. Anzitutto la identità di tipo con le monete è perfetta, e lo è pure con una gemma (Furtwängler, *Ant. Gemmen*, I, X, 57) in cui un po' liberamente si è riprodotto questo Eros. Quanto alla statua Borghese al Louvre (v., p.es., Collignon *H. S. G.* II, fig. 142) il Filow crede non possa in nessun modo considerarsi *copia* della statua: al più è un'opera ellenistica inspirata da questa. Del resto copie di opere prassiteliche nella Tracia del IV secolo non mancavano; il *Sauroktonos* appare sulle monete di Nikopolis, Philippopolis etc. Rinvenuta la statua si può classificarla nell'opera prassitelica. In essa il movimento dello *Spielbein* è appena annunziato e si trova quasi allo stadio di Policleto nel Doriforo. L'Eros di Parion andava con quello di Tespie, certo anteriore al 373-2 e col satiro Buoncompagni. L'Apollo, lo Hermes di Olimpia, la Cnidia segnano uno stadio assai più sviluppato.

Infine l'A. si occupa brevemente dell'Eros di Tespie che ritrova non nel tipo di Centocelle e di Napoli, che per lui è un Thanatos di tipo non prassitelico; ma nell'Eros Palatino al Louvre.

(D. Filow - *Erosstatue aus Nikopolis ad Istrum* in *Arch. Jahrb.* 1909, p. 60-70 tav. VI).

A proposito del Satiro giovane di Prassitele nella via dei Tripodi. — H. Evelyn-White è ora ritornato sulla questione del Satiro di Prassitele, nominato da Pausania (I, 20, 1) che riesamina da capo. Postosi vari quesiti, egli viene alle conclusioni: I. che questo Σάτυρος παῖς è veramente di Prassitele — II. che è diverso da quello del noto aneddoto di Phryne — III. che le statue di Thymilos nominate insieme da Pausania non formavano con esso un gruppo; e sostiene le sue conclusioni, che già furono quelle di precedenti archeologi, con molti argomenti però nuovi.

Stabilito ciò, egli riconosce insieme con i più degli archeologi, copia di questo satiro in quello *versante da bere* del Museo Buoncompagni alle Terme, del Museo di Dresda ecc. Ma a ciò l'Evelyn-White aggiunge l'idea che la statua non fosse sola, ma facente parte di un gruppo ed è portato a crederlo oltre che dalla direzione della statua, dalla osservazione del Furtwängler che mal si spiega il modo di versare il liquore a se stesso. A questo trova una conferma nel testo di Pausania: i codici hanno Διονύσῳ δὲ ἐν τῷ ναῷ..... Σάτυρός ἐστι παῖς καὶ δίδωσιν ἔκπωμα testo che è stato variamente corretto: ora egli propone di leggere ἐν δὲ τῷ ναῷ.... Σάτυρός ἐστι παῖς καὶ δίδωσιν ἔκπωμα Διονύσῳ e spiega l'errore con la parola Διονύσῳ saltata via e scritta in margine e poi mal rintrodotta nel testo dall'autore dell'archetipo di tutti i codici di Pausania esistenti. Di più l'A. sostiene che la figura di Dionysos esiste in una bella copia trovata a Roma nel campo degli Equites Singulares (Cf. *Bullettino Comun.* 1886, p. 163, tav. VI) ora nella Villa Maraini di Lugano.

La statua della stessa altezza del Satiro è veramente di tipo prassitelico, nuda, con la parte inferiore avvolta nello *himation* e si volge dalla parte del Satiro di modo che le due figure si guardano. Dionysos si appoggia ad un albero e tende la destra in cui sarebbe stato il *kantharos* in cui il Satiro versava il vino. Il gruppo doveva esser di bronzo.

L'Evelyn-White poi raccoglie vari monumenti che sarebbero testimonianze della conoscenza che del gruppo avevano gli antichi artisti.

Hugh Evelyn-White - *Dionysos and the Satyr of Tripod-Street* in *J. H. S.* 1909, p. 251-263).

Un altro Eros di Prassitele. — Il maraviglioso ritrovamento nel mare, a 4 km. a settentrione del faro di Mahdia di una nave naufragata, pare, nella seconda metà del I sec. a. C. (per la curiosa scoperta fatta nel 1909, di una lampada del tipo della seconda metà del II o prima metà del I sec. ancora con lo stoppino carbonizzato, essendo servita per uso di bordo) con un carico di 60 colonne di marmo attico e alcune statue, forse dirette da Atene a Roma, pare ci abbia donato una eccellente copia in bronzo di un Eros di Prassitele. Già annunziata su tutte le riviste, questa statua, con le altre, di cui poi parleremo, è stata pubblicata, con splendide tavole, nei *Monuments Piot.* La statua, alta m. 1.40, completa, tranne il braccio sinistro, rappresenta un bel fanciullo, ignudo, con piccole

ali, in atto di muoversi, con la destra piegata vicino ai capelli umidi e agitati dal vento. La testa è coronata di ulivo selvaggio. In essa nessuna traccia di opera di scuola: è una concezione di grande maestro e per i caratteri è di Prassitele. Ma gli illustratori trovano una conferma alla loro ipotesi in una delle ἐκφράσεις di Kallistratos, che si rivelerebbe così assai accurato descrittore. È la III εἰς τὸ τοῦ Ἔρωτος ἄγαλμα e parla di una statua di Prassitele in tutto simile alla studiata; per le braccia dice: ἵδρυτο δὲ εἰς μὲν τὴν κορυφὴν τὸν δεξιὸν ἐπικάμπτων καρπὸν, τῇ δὲ ἑτέρᾳ μετεωρίζων τὸ τόξον. Dunque la sinistra che era rivolta in basso teneva l'arco; anzi a questo proposito il Merlin e il Poinssot combattono l'interpretazione di μετεωρίζω per *levare in alto* l'arco. Questa sarebbe la prima apparizione del tipo di Eros arciere, poi tanto amato, e l'opera si deve porre nella giovinezza del maestro, con influssi ancora policletei, del Kyniskos specialmente. L'opera di Prassitele non fu popolare; ma fu imitata, nell'Eros Farnese, identificato dal Milani (*Museo It.* III c. 769) con quello descritto da Kallistratos, mentre gli A. dello studio lo pensano derivazione differente e rimontante, con altre copie di Vienna e di Parma, a una traduzione libera ellenistica, di marmo.

(A. Merlin et L. Poinssot - *Bronzes trouvés en mer près de Mahdia* in *Mon. Piot* XVII (1909) p. 29-57).

Testa di dea del IV secolo, da Chios. — La bella testa di Chios, scoperta nel 1855, segnalata però solo dallo Studniczka e già da tempo pubblicata (*Ath. Mitt.* 1888, p. 180) è entrata recentemente nel Museo di Boston e se ne parla nel Bollettino, ricordando le discussioni che ha destato. Tra queste è da notare da ultimo un articolo del Marshall che per la forma triangolare del viso e accurati raffronti, l'attribuisce a Prassitele. Il Reinach la crede prassitelica; ma non certo della mano del maestro: lo stato di conservazione della statua è molto infelice.

(J. Marshall - *Antike Denkmäler* 1908 tav. 59 p. 10). Id. *Arch. Jahrb.*, 1909, p. 73-98. *Museum of fine arts Bull.*, 1909, n. VI).

Terracotte di Tanagra. — E. Pottier nella *Gazette de beaux arts* brevemente esamina le questioni intorno alle terracotte di Tanagra e, nella sua maniera brillante, riassume le varie fasi di quelle opere minori che seguivano fedelmente le evoluzioni della grande scultura, dalle severe figure del V secolo, alcune delle quali come lo Hermes con l'agnello di Onatas sono rimpiccolimenti di celebri originali, mentre la maschera di Dionysos pure del Louvre conserva un raggio del volto dello Zeus di Fidia; fino alle graziose figurine sì celebri, prodotto del IV secolo dell'arte trasformata da Scopa, da Prassitele, da Lisippo.

(E. Pottier - *Les terres cuites de Tanagre* in *Gazette des beaux arts*, 1909, p. 21-33).

Rilievo sepolcrale del IV secolo da Rapsani. — Ricordo anche un rilievo sepolcrale tessalo da Rapsani, dove era l'antica Gonnos, pubblicato dal Pringsheim, che rappresenta un giovane, volto verso sinistra, vestito di corto chitone e di clamide, che con la sinistra tiene un bambino pel braccio e con la destra prende per le ali una colomba, verso cui una fanciulletta vestita di *peplos* tende la sinistra, mentre con la destra si appoggia sulla spalla di una sorellina più grande che apparisce di faccia e tiene in mano una palla e un sonaglio. Tutta la scena è piena di grazia e di vivezza: il motivo principale è noto in tombe della Tessaglia del Nord. L'esecuzione è un po' difettosa; ma l'autore dice di non trovare nessuna ragione di mettere il monumento più basso della metà del IV secolo.

(H. G. Pringsheim — *Mitteilungen aus Thessalien* in *Athen. Mitt.*, 1909, I, p. 80-84).

L'Amazonomachia del Mausoleo. — Il Wolters e il Sieveking riprendono in esame la questione della spartizione tra i quattro noti artisti che lavorarono al Mausoleo di Alicarnasso del gran fregio dell'Amazonomachia, e propongono una nuova ripartizione per essi. Discusso del fregio in generale e del Mausoleo e considerate le varie opinioni espresse, dalle prime e ancora in gran parte fondamentali del Brunn a quelle dell'Amelung, pubblicate in questa stessa rivista; gli Autori procedono con metodo rigorosamente analitico, raggruppando le lastre tra loro e studiando l'attribuzione di ciascuna serie a uno dei quattro artisti. Le loro conclusioni per il primo scopo coincidono e confermano in parte quelle del Brunn; ma la I serie di esso viene divisa tra due artisti e sono riunite la II e la IV: — servendosi dell'antica e nota numerazione — dunque risulta:

I serie: lastre 1013-1014-1015 e probabilmente 1025.

II: 1006-1016-1017-1010-1007-1008-1011-1012.

III: 1009 e 1019.

IV: 1020-1021-1018.

Quanto alla lastra genovese (1022), gli Autori concludono che debba essere tolta dalla serie delle

sculture del Mausoleo, pur essendo assai vicina per lo stile ad alcune lastre e precisamente a quelle della terza serie.

Venendo all'attribuzione, pare al Wolters e al Sieveking sempre più confermata l'attribuzione della I serie, che tanto eccelle sulle altre, a Scopa, mentre la III, specialmente per la modellatura dei cavalli, è certo di Bryaxis, come si può concludere dal confronto con la nota base Ateniese di questo artista.

D'altra parte poi gli Autori riesaminano tutta la questione di Timotheos, e, pur prescindendo dalla Leda a lui attribuita con tanto seguito dal Winter, riconoscono, anche da un esame delle somme pagate secondo l'iscrizione ritrovata (I G IV, 1484), che debba attribuirsi a lui tutta la direzione artistica della decorazione del tempio di Asklepios in Epidauro, se pure in gran parte eseguita materialmente da altri. — Allora i confronti con queste sculture e con la statua già a Roma e ora a Boston (Amelung, in *Ausonia* 1908, 98) danno a loro la persuasione che a Timotheos sia da attribuire tutta la serie II che tante particolarità di stile e di composizione fanno distinguere da tutte le altre e rivelano opera di coscienzioso artista.

Con ciò è naturale l'attribuzione a Leochares dell'ultima serie, la IV; in cui si sente un'individualità artistica ben caratteristica, con i movimenti violenti, gli scorci arditi e la abituale sovrapposizione delle figure nella parte inferiore. Per esso poi gli autori ricordano le somiglianze con un rilievo messenico (*Arch. Jahrb.* III 1888, p. 189) in cui già si volle riconoscere dal Löschcke una derivazione del dono di Krateros a Delfi con la rappresentazione della caccia di Alessandro Magno, opera in cui Leochares pare abbia avuto parte principale.

Infine ricordando la lastra genovese, vi riconoscono un'opera assai probabilmente di Bryaxis.

(P. Wolters e J. Sieveking - *Der Amazonenfries des Maussoleums* in *Arch. Jahrb.*, XXIV, IV p. 171-192, tav. I e II).

Il pedagogo del gruppo dei Niobidi. — Lo Hübner da notizie dell'epoca, desume che, tra le nove statue trovate nel 1583 a Roma del gruppo dei Niobidi degli Uffizi, non era il *pedagogo*, che anzi da disegni del *Berolinensis* (fol. 54 e 54-A) del tempo di Pio V, appare conosciuto già verso il 1572. La cosa è interessante sia per il gruppo, sia perchè questa figura serviva a datare il celebre libro di disegni di Cambridge, che può esser così più antico del 1583.

(P. G. Hübner - *Le pédagogue du groupe des Niobides et le livre d'esquisses de Cambridge* in *Revue Archéologique*, 1909 I, p. 79-82. 1 tav.)

Un Herakles lisippeo. — A. Della Seta pubblica un'interessante statuetta di Herakles trovata dal conte Malatesta in uno scavo nelle fondamenta del suo palazzo di Roma, in Piazza dell'Ara Coeli e lì ancora conservata.

Alta m. 0,43, rappresenta con eccellenza di lavoro Herakles nel noto schema dell'eroe in riposo. La statuetta è purtroppo acefala e mutila: notevole specialmente l'esecuzione dei muscoli, ben sviluppati; ma non esagerati. Queste e altre particolarità fanno differire la statua Malatesta dal noto Herakles Farnese di Glykon, copia libera da originale di Lisippo e invece la riaccostano allo Herakles di bronzo della collezione Albani. Il Farnese è il tipo più evoluto e il Della Seta propende a credere il tipo Albani-Malatesta non prassitelico; ma sempre lisippeo e appartenente allo stadio primo dell'arte dello scultore Sicionio, a cui egli ammette appartenga la statua atletica di Agias con cui lo confronta. L'interesse della statuetta Malatesta è perciò notevole, perchè ci permette di seguire l'evoluzione di Lisippo nella espressione di uno stesso tipo.

A. Della Seta - *Una statuetta di Eracle appartenente al Conte S. Malatesta* in *Vita d'arte,* III, vol. V, febbr. 1910, n. XXVI, p. 47-54).

Bronzi di Dodona. — La pubblicazione è di gran lusso e i monumenti tutti pregevoli; alcuni già assai noti. Tralasciando le statuette di Zeus fulminante e del guerriero combattente del VI secolo e la Menade dell'arte del Partenone, è assai notevole un Poseidon di bronzo, statuetta di perfetta conservazione (tav. IV) e che ci presenta un capolavoro della grande arte greca del IV secolo e precisamente lisippea, secondo il Kekulé e il Winnefeld che ne discorrono a lungo. Sono aggiunte alcune notizie sugli scavi di Dodona e sulla collezione del polacco Mineyko, dal 1904 al Museo di Berlino e inoltre sulla lavorazione del bronzo, per la quale gli A. non ammettono una patina artificiale.

(R. Kekulé-H. Winnefeld - *Bronzen aus Dodona in den K. Museen zu Berlin.* Berlin, 1909).

Testa di vincitore di Olimpia. — Sulla testa di atleta vincitore generalmente ritenuta postlisippea, trovata a Olimpia (cfr. Treu: *Arch. Zeit.* 1880, p. 113 e segg. — *Ausgr. Olymp.*, 1881, n. 14) ritorna il Kekule che, per il verismo, la considera un ritratto e opera, per stile, della fine del V secolo, specie pel confronto con una testa delle monete di Nasso di Sicilia, di quel tempo. Essa gli dà occa-

sione di parlare della ritrattistica greca e di segnalare le differenze tra le statue *iconiche* e quelle di tipo *ideale*. Egli considera una favola la tradizione di Plinio (*N. H.* XXXIV-16) che solo coloro che avevano riportato tre vittorie potessero avere un ritratto; ma pensa al fatto che, come ai tempi moderni, spesso le statue alle glorie delle varie città erano innalzate molto tempo dopo la loro morte, e, nel tempo antico, quando si era perduta memoria dei loro tratti personali.

(Kekule von Stradonitz - *Ueber den Bronzekopf eines Siegers in Olympia* in *Sitzungsb. der Berliner Akademie*, 1909, p. 694-706. 2 tav.)

Sulla giovanetta d'Anzio. — Di questo cimelio d'arte antica è stato a lungo trattato nel Bollettino dell'anno passato, e, d'altra parte, a tutti son note le dispute da esso sollevate, che tanta eco ebbero anche nelle gazzette quotidiane. Qui gioverà solo accennare alla questione che è stata in gran parte già riassunta nell'accurato studio dedicato alla statua dal Mariani.

(L. Mariani - *La giovanetta di Anzio* in *Bull. della Comm. arch. comunale*, 1909, III-IV, p. 167–211, con 4 tav.).

Le discussioni che si sono svolte, hanno trattato:

1. del valore artistico;
2. del significato della figura rappresentata.

Alla prima questione hanno dato nuova piega le affermazioni del Gauckler e del Milani che si tratti non di un'opera d'arte integra; ma di due pezzi di stile e di origine diversa; la parte superiore, di marmo pario, è anche per questi studiosi da ritenersi per originale greco; ma non così il corpo che sarebbe un'opera d'arte romana del I secolo. Ciò, oltre che dal marmo alquanto diverso, sarebbe rivelato « dalle caratteristiche del lavoro ». Il Milani non ha ancora pubblicato il suo scritto, solo conosciuto per comunicazioni orali; ma è certo che egli pensa che il frammento greco sia stato completato ad Anzio al tempo di Nerone: con ciò viene a una spiegazione della figura di cui poi dirò. (Cfr. articolo di M. Maffi in *Tribuna* del 10 giugno 1910).

Il Gauckler esprime pure gli stessi dubbi e viene a conclusioni quasi analoghe; la testa è da lui ritenuta pregevole, benchè affermi di non poterla attribuire a Prassitele, per non « calunniarlo » (sic!) il corpo invece romano, opera di un manovale che non comprendeva l'arte e sarebbe stato da lui « *refait sur le modèle de l'ancien* », così si spiegherebbe « *comment cette oeuvre hybride offre encore autant d'unité d'art* ».

(P. Gauckler - Lettera sulla « *prêtresse d'Anzio* » nei *Comptes-rendus de l'Académie des Inscrip. et belles lettres*, 1910, I, pp. 40-52).

Quasi rispondendo anticipatamente ai due studiosi, il Collignon invece in un'entusiastica nota sulla statua, trova anche egli proprio nell'esecuzione del vestito, uno dei pregi più notevoli del monumento: « *personne ne contestera que la statue soit un original. Un copiste n'aurait pu apporter,* dans le traitement de la draperie, *ce sens de pittoresque, cette décision d'exécution qui trahissent la main d'un maître.* »

(M. Collignon – *La statue de la jeune fille de Porto d'Anzio* in *Revue de l'art anc. et mod.* 1909 II pp. 451–455).

Benchè, come è naturale, anche le teorie del Gauckler e del Milani abbiano i loro seguaci, specialmente tra il pubblico e gli artisti, hanno trovato grande opposizione negli archeologi che difendono l'unità della squisita statua. Ciò non è messo in dubbio nè dalla Strong nè dal Comparetti, nè dallo Svoronos; ma un esame esauriente della questione è stato ora dato da Lucio Mariani (*art. cit.*), che afferma altamente la sua convinzione che si tratti di un'opera integra, non solo; ma di un originale greco di buon lavoro e di perfetta bellezza. Il Mariani ricorda l'uso, più comune di quanto si creda, di servirsi di pezzi di marmo diverso per le parti più nobili, e indugia nell'esame stilistico del monumento che ha dato luogo a dissensi, pur ritenendo i più che si tratti di opera della fine del IV secolo. Esaminate le varie teorie, tra cui si stacca quella di E. Löwy che trova forti caratteri prassitelici nella figura, il Mariani sta piuttosto con coloro che, come il Furtwängler e l'Arvanitopulos (Παναθήναια, 1909, p. 58-59), vedono caratteristiche lisippee in essa e conclude che la scultura « è più lisippea che altro, ma non ci sono dati sufficienti per attribuirla al gran maestro di Sicione ».

Come semplice ipotesi egli pensa a Euthykrates, figlio maggiore di Lisippo *qui austero maluit genere quam iucundo placere.* Per completare il suo studio, il Mariani pubblica una statuetta dell'*Antiquarium* di Roma, in cui, in epoca pergamena, è continuato lo stesso motivo.

È da notare che il Ducati lo ha ritrovato pure in un vaso dello stile di Meidias della fine del V secolo: anche per questo caso la pittura precede.

(P. Ducati - *I vasi dipinti nello stile del cer. Midia* in *Mem. Lincei*, 1909, p. 27).

Salomone Reinach conclude una sua breve trattazione affermando la statua opera da attribuire prudentemente a un artista dell' Asia Minore del 300 a. C.

(S. Reinach - in *Gazette de B. A.*, 1910, p. 84).

Anche il Collignon esclude i caratteri prassitelici e propende a credere la statua un'opera della fine del IV secolo, forse dell'Asia Minore, con già caratteri ellenistici, anzi la esecuzione della veste gli fa pressentire la virtuosità d'esecuzione del gran fregio di Pergamo.

***

Ciò rende di per sè incompatibile l'ipotesi dello Svoronos da lui comunicata all'Accademia di Atene (v. *Tribuna*, n. 6 e 7 giugno 1910) che la statua sia opera di Xenophon e di Kallinikos; scultore il primo che consta aver lavorato con Kephisodotos alla fine del V o al principio del IV secolo.

È noto il ragionamento dello Svoronos: egli crede riconoscere il tipo in una moneta tessala e, continuando i raffronti, viene a identificarla con una statua che sarebbe stata a Tebe, opera dei detti artisti, e avrebbe rappresentato *Manto*.

Questo ci porta a accennare alle questioni del soggetto tanto discusso. Lo Svoronos vede nel rotolo riconosciuto ormai dopo il Furtwängler (*Sitzb. bayr. Akad.*, 1906, p. 388) per rotolo di *stoffa*, una pergamena; nelle zampette sul vassoio resti di una *pyxis* e conclude col proporre il nome della profetessa: anzi, basandosi sull'osservazione fatta da molti che la statua era forse aggruppata con un'altra, identifica questa con una di Tiresia.

A una conclusione analoga venne il Comparetti; per lui però la figura è Cassandra: anzi egli trova nella figura tutte le caratteristiche della fanciulla Troiana di Eschilo (*Agamennone*, v. 1264 e segg.) e di Euripide (*Troiane*, v. 451 e segg.). Nel piatto avrebbe avuto un tripode. L'idea che gli antichi stessi si facevano di Cassandra, detta Menade furente, ha sollevato subito fiere opposizioni alla teoria, che non ha avuto seguito, e tanto meno pare sia destinata ad averne quella dello Svoronos.

(D. Comparetti - *La statua d' Anzio* in *Marzocco* (9 dic. 1909 e in *Bullettino d'Arte*, IV 1910, fasc. II — Per la confutazione vedi Löwy in *Tribuna*, 23 e 24 dic. 1910 e Mariani *art. cit.*)

A conclusioni affatto speciali pare giunto il Milani che riconosce nella figura la *Fortuna Anziate* e trova rappresentazioni analoghe nelle monete, aggruppata con un'altra Fortuna, la cui statua pure si sarebbe trovata nella Villa Sarsina.

Infine accenno alla ormai famosa questione, che pare ormai finita, del sesso della statua, suscitata principalmente dalle osservazioni di un'illustre archeologa e di altri; la statua sarebbe maschile, anzi, per la prima, precisamente rappresenterebbe un prete gallo, eunuco del culto di Kybele. A ciò hanno risposto già esaurientemente il Mariani e il Reinach.

(A. Simonetti, in *Tribuna*, 24 dic. 1909 — E. Strong-Sellers, in *The Times*, 1 gen. 1910 — P. Hartwig, in *Die Woche*, XII, 3, 15 genn. 1910 — S. Reinach, in *Revue Arch.* 1909, II, p. 472).

Testa del IV secolo e Dionysos a Ginevra. — W. Deonna pubblica una bella testa della Collezione Fol, da Corneto, già nota da anni, come opera etrusco-ellenistica (Duval in *Revue Archéol.* 1885). Invece si tratta di una testa femminile (Artemis?) che ha grandi analogie con l'Artemis di bronzo di Napoli (cosiddeta Berenice) e con l'efebo di Boston studiato dal Klein (*Praxitel. St.* p. 1), opera della fine del IV secolo, prassitelica; ma con influenze lisippee.

(W. Deonna - *Deux monuments antiques du Musée Fol à Genève* in *Revue des étud. anc.*, 1908, p. 250-256).

Lo stesso pubblica altri monumenti del Museo di Ginevra nella *Revue Archéologique:* tra essi è da notare un Dionysos di bronzo da Chevrier in Savoia, lavoro di epoca augustea di tipo ellenistico con caratteri prassitelici, non senza la conservazione di alcune caratteristiche policletee.

(W. Deonna - *Notes sur quelques antiquités des Musées de Genève*, in *Revue Arch.*, 1909, I, p. 233-249).

Prassitele il minore. — La personalità di un Prassitele, nipote del grande scultore, vissuto alla fine del IV secolo, se era già nota sin dal tempo antico per uno scolio a Teocrito (V, 105), in cui si dice che era contemporaneo di Demetrio, comincia ora a chiarirsi. Il Vollgraff vi ritorna a proposito di un'epigrafe scoperta nel 1904 ad Argo in cui si parla della dedica di un santuario a Leto, dopo la cacciata di Pleistarchos, fratello di Cassandro e l'entrata di Demetrio, cioè dopo il 303. Il tempio è certo quello nominato da Pausania (II, 21, 8) che dice il simulacro della dea con Chloris (messa non per la storiella raccontata da lui; ma per accentuare l'origine asiatica) appunto di Pras-

sitele, che così si rivela certamente per il *nipote* del grande. Acquistata ora una base solida, si può indagare l'opera di lui, tra le tante sculture di cui è detto autore un Prassitele e sue eran probabilmente la Leto di Myra in Licia, e quelle di Megara e di Mantinea; anche perchè il culto della dea è raro in Grecia e si vede ora collegato con Demetrio e rimesso in fiore in suo onore. Per Mantinea la cosa è interessante per i rilievi della base, che il Vollgraff crede sian quelli nominati da Pausania: ma che non crede possibile per ragioni stilistiche attribuire a Prassitele il Grande; mentre trova nel mito di Marsia quello stesso accenno a miti asiatici che vede nella Chloris di Argo.

In complesso Prassitele il giovane gli pare un artista accurato; ma non geniale.

(W. Vollgraff. - *Praxitèle le Jeune* in *Bull. de Corr. Hell.*, 1908, p. 236-238).

Sulla Nike di Samotracia. — Una delle affermazioni più universalmente accettate dagli archeologi è quella del Benndorf, che, in base alle monete, identificò la Nike trovata a Samotracia con il monumento che Demetrio Poliorcete eresse dopo la sua vittoria su Tolomeo, riportata nel 306 a. C. a Salamina di Cipro. Questa credenza è ora combattuta dallo Hatzfeld. Anzitutto egli esamina le prove del Benndorf e non le trova sufficienti, perchè un simile tipo appare pure su monete di Smirne, di Tripoli, di Rodi, etc., su pietre incise, su un rilievo della Russia meridionale, cosicchè già il Reinach (*Gaz. des beaux arts*, 1891, I. p. 98) espresse dei dubbi. Ma difficoltà assai gravi le trova poi dal punto di vista storico.

La Samotracia nel 306 apparteneva a Lisimaco, avversario di Demetrio. Poi in seguito passò, per mezzo di Arsinoe moglie di lui, che sposò poi Tolomeo Kerameus e Tolomeo Filadelfo, in potere dei Lagidi. Non solo dunque non fu mai di Demetrio; ma sempre dei suoi avversari: come poteva egli erigere lì un monumento celebrante una vittoria sua su Tolomeo? Lo Hatzfeld quindi esclude l'ipotesi del Benndorf. Allora ricorda che lo Champoiseau nel 1891 trovò sul sito della Nike, che era isolata da ogni altro monumento, un frammento d'iscrizione, cha doveva esser la dedicatoria. In esso è |Σ ΡΟΔΙΟΣ; ora sulle monete di Rodi esiste un'immagine simile alla Nike, a Rodi si è trovata una statua, posteriore è vero, di Hagesandros opera di Pythokritos su una prua dello stesso tipo; già il Murray trovò caratteri rodii nella Nike (*Hist. Gr. Sculpt.*, II, 173), sono note le relazioni che in epoca ellenistica corsero tra Rodi e la Samotracia; quindi

la conclusione che logicamente si presenta, è, per lo Hatzfeld, che sia un ex-voto di una vittoria di questa isola, avvenuta in epoca ellenistica; ma non ben determinata.

(I. Hatzfeld - *Demètre Poliorcète et la Victoire de Samothrace* in *Revue Archéol.* 1910, I, p. 132-138).

L'erma di Boethos. — Trovata con l'Eros prassitelico già ricordato, questa erma di Dionysos porta la firma dell'autore:

ΒΟΗΘΟΣ
ΚΑΛΧΗ
ΔΟΝΙΟΣ
ΕΠΟΙΕΙ

ed è assai importante, non per il tipo che è arcaizzante e somigliante a quello di Alkamenes, ma più severo, benchè poi tradisca nei particolari l'epoca tarda, sì bene perchè serve a stabilire la personalità di questo artista di cui abbiamo varie menzioni nella letteratura classica. Nativo di Calcedonia, come aveva già congetturato C. O. Müller (*Wiener Jahrb.* 1827 p. 144) fiorito alla fine del III e nella prima metà del II secolo, appartenne a una vera famiglia di artisti; piccolo Cellini dell'antichità, fu noto oltre che per le sculture, per lavori in toreutica, specialmente di argento; era desiderio dei Romani antichi possedere le brocche cesellate da lui (Cic. *in Verr.* II 4. 14). Lavorò pure in pietre dure. Il Merlin e il Poinssot ricordano il suo fanciullo con l'oca (Pl: *N. H.* XXXIV, 84) che riconoscono in quello di cui possediamo copie; in esso l'autore riprendeva un motivo già conosciuto, come nella statua nominata da Herondas, in cui essi riconoscono impossibile vedere l'opera di Boethos. L'erma di lui, ora scoperta, lo dimostra artista accurato, ma non originale.

Insieme con essa e con l'Eros di Prassitele si son trovati due ornamenti di mobili in bronzo, con le teste di Dionysos e di Arianna, e due lampade a forma di ermafrodito e di Eros androgino, lampadodromi, opere tutte ellenistiche.

(A Merlin et L. Poinssot - *Art. cit.* in *Mon. Piot*, 1909, p. 23-57).

Rilievi e statue del culto di Asklepios. — Secondo lo Svoronos, in molte figure di genere di rilievi attici e statue, deve esserci stato un significato mitologico, così in una statua di fanciullo con l'oca (Frieder.-Wolters *Gypsab.* n. 1590) ora passata al Museo Nazionale di Atene, egli riconoscerebbe Ianiskos, ultimo figlio di Asklepios e di Epione (Cf. scol. ad Arist. *Plut.* 701) che strozza

l'oca, uccello sacro al dio. Anzi nell'oca egli vede il simbolo dello stagno che produce la febbre, guarita da Asklepios e dai suoi. Il nome di Ianiskos è per lui la vera lettura del *sex annis* del passo di Plinio (*N. H*, XXXIV, 84) dove si parla di un gruppo simile, di bronzo, di Boethos; il nome sarebbe stato così stranamente mal letto da un amanuense. La statua sarebbe la stessa ricordata da Herondas (IV, 26-34) nel noto mimo, dove la scena è nell'Asklepieion di Kos; il vecchio lì rappresentato Ippocrate e così via. Parla poi di un Andriskos.

Tutte queste statuette avrebbero perciò un significato antico, lo *Spinario* capitolino sarebbe Podaleirios, che, come indica il nome, non sarebbe che *colui che guarisce i piedi!*

(Svoronos – Ἰάνισκος, Ἀσκληπιὸς ἀρτίτοκος, Ἀοράσιον Κοκληπιοῦ καὶ Ἀνδρίσκος in Ἐφ. ἀρ, 1909, col. 133–178).

Ritratto greco. — A. Hekler pubblica una testa della Collezione Estense già al Cataio e ora a Vienna che considera un capolavoro della ritrattistica greca. Il monumento, pur conosciuto da alcuni archeologi, non era stato ancora pubblicato. È di pentelico e si rivela un'eccellente copia da un bronzo e precisamente parte di una statua. Lo stile è assai vicino a quello del Demostene di Polyeuktos e ha quella personalità di espressione che si rivela solo nei ritratti post-lisippei.

Un'altra copia è nel Museo delle Terme (Helbig-*Führer*[3] II, 1053) ma di tempo romano e molto poco accurata.

Era dunque un celebre originale ed è solo spiacevole di non poter proporre per esso il nome di un illustre personaggio.

(A. Hekler - *Griechischer Porträtkopf* in *Jahreshefte*, 1909, p. 198-206, tav. VIII).

Testa di satiro del III secolo. — Molto interessante è stata la scoperta fatta a Sparta di una testa di Satiro o Pane con tracce di policromia, di lavoro fine e in discreto stato di conservazione. Alta 26 cm., di marmo locale, essa si rivela per un originale fatto a Sparta; ma appartenente alla cosiddetta scuola pergamena, dell'ultimo quarto del III secolo.

La relazione con le teste dei Galli attalidi e dell'Arrotino è notevole. Il Wace che la pubblica afferma che è la prima opera di questa scuola di cui è certa la fabbricazione nella Grecia continentale.

(A. S. Wace - *A third century marble head* in *Annual of British School at Athen*, XIV, (1907-8), p. 147-148).

Una statuetta di satiro seduto. — Il sig. Étienne Michon porta l'attenzione su una statuetta acefala e monca della collezione Picard rappresentante un satiro seduto, non per il valore suo intrinseco, ma perchè porta luce sul significato del celebre Torso del Belvedere al Vaticano. La statuetta Picard ha una lunga coda che risale il dorso e la caratterizza per un satiro: ora il Torso del Belvedere ha posteriormente un foro per un perno e forse resti della coda stessa sul dorso.

Il confronto rende probabile che si tratti di un essere caudato e rinforzano l'ipotesi dello Hadaczek (in *Oesterr. Jahresh.* 1907, p. 313–17) che si tratti di un Marsia, appoggiata anche al fatto, che, come osservò il Sauer, (Sauer, *Der Torso vom Belv.* Giessen, 1894), la pelle su cui la figura siede non è di leone; ma di pantera.

(E. Michon – *Torse d'une statuette de satyre assis* in *Revue des études grecques*, 1909, p. 140-144).

Statuetta di Gallo combattente. — Proveniente, a quanto pare, da Roma, è entrata nel 1909 nel Museo di Berlino, una statuetta di guerriero, alta m. 0,135, di cui tratta il Kekule. Inginocchiato sulla gamba destra, il guerriero, completamente nudo, combatte con lo scudo (ora mancante) che tiene nella sinistra e con la fionda. L'elmo cornuto, il *torques*, la cinghia della spada lo rivelano per un *Gallo*. Il Kekule esamina rapidamente tutto il problema della rappresentazione dei Galli nell'arte greca: le statue pergamene di Attalo I che ispirarono opere d'arte posteriori, la statua di Delos in cui si vuol riconoscere un'opera di Nikeratos del tempo di Eumene II; ma in esse non trova i raffronti col nostro monumento.

Ma in Grecia si conosce un altro terribile episodio delle incursioni Galliche: la presa di Delfi nel 279. Nel restauro del Santuario ci furon certo opere d'arte; da nessuno però segnalate. Eppure in una tazza Calena (Pagenstecher, *Calen. Reliefker.* p. 44 segg.) in un'urna etrusca e nelle terracotte di Civita Alba a Bologna sono delle rappresentazioni di Galli, che, certo la prima, probabilmente le altre, si riportano alle guerre di Delfi. Nella tazza della seconda metà del III secolo, il Gallo è inginocchiato sull'altare e prende un *thymiaterion*. Anche dopo la battaglia di Telamon e di Clastidium (sul campo di battaglia della prima impresa si son trovate armi celtiche e una statuetta di Gallo), a Roma pure fu con modelli greci dedicato un ex-voto nel tempio di Giove Capitolino (225-222 a. C.).

La statuetta di Berlino non si unisce certamente col gruppo pergameno, è certo assai più antica:

il Gallo non è caratterizzato dalle forme etniche; ma dalle armi e dal *torques* e ha assai somiglianze con i monumenti *delfici*. — Il Kekule conclude che forse fu dunque qualche grande insieme artistico a Delfo di cui abbiamo gli echi: la statuetta è con questa corrente e del secondo terzo del III secolo.

(R. Kekule von Stradonitz - *Bronzestatuette eines kämpfenden Galliers in den K. Museen*. — *69 Winckelmannrs Programm* 1909).

Apollo vincitore dei Galati. — La liberazione della Grecia dalle orde Galliche ha inspirato pure un' opera trovata in molti frammenti e in tempi diversi a Delo e ora pubblicata degnamente dal Leroux. In marmo diafano, di Paros, è rappresentato Apollo in attitudine tranquilla e fiera, del noto tipo derivato dell'Apollo Licio di Atene, col braccio destro alzato sulla statua. La statua di Delos però è concepita con un altro ideale e assai carezzata nel nudo: un adattamento libero e tardivo. Uno scudo su cui posa un piede, della caratteristica forma galata, dimostra che il dio è rappresentato dispersore delle bande dei Galli che in Grecia e in Asia Minore tanto commossero l' animo dei Greci.

(G. Leroux - *Apollon vainqueur des Galates* in *Revue de l'art anc. et mod.* XXVI (1909) II p. 98-100, con 1 fototipia).

Oggetti prenestini del III secolo. — Con la tomba del VII secolo, sono entrati, in una assai ricca serie, nel Museo di Villa Giulia, molti oggetti della Collezione Barberini provenienti dalle necropoli del III e II secolo. Anche di essi, in gran parte poco e mal noti, il Della Seta dà un'accurata illustrazione. La serie consta di bronzi: di caratteristiche ciste, di specchi e di ornamenti di astucci per specchi; e, se per i più è probabile la fabbricazione locale, ciò avvenne per opera di artisti greci o, anche se indigeni, perfettamente sotto l'influenza ellenica. Anzi molti soggetti delle ciste fanno pensare anche a buoni modelli anteriori del V o IV secolo. Notevoli specialmente due rilievi di bronzo, di lamina, avanzi di teche: il primo rappresenta la lotta tra un guerriero e un'Amazzone, l'altro Herakles in riposo; ambedue di bellezza e finezza grandissime. Con gli opportuni raffronti con oggetti analoghi quali una Aphrodite con Eros di Corneto; Aphrodite e Anchise da Paramythia nell'Epiro, Amazzone di Siri al Britannico, e l'Athena combattente un gigante dell'antico Museo Kircheriano, sono tra i più fini prodotti dell'epoca ellenistica e dell'arte neo-attica

del III o II secolo; certo originali greci importati e probabilmente dall'Asia minore (nota le somiglianze con la scultura pergamena).

Tra le molte ciste è notevole specialmente quella già pubblicata nei *Monumenti dell'Istituto di Corr. Arch.* (VIII 29), la più bella che possediamo, dopo la Ficoroni, con la *rappresentanza* del Giudizio di Paride, di un Re (Edipo?) davanti ad Apollo a Delfi e del ratto di Crisippo; il cui prototipo è della prima metà del IV secolo. Infine alcune belle terrecotte, tra cui una testa di cane.

(A. Della Seta. - *La collez. Barberini di Antichità prenestine* in *Bull. d'arte*, 1909, p. 161-211).

Coperchio di specchio a rilievo. — Il Deonna nell'articolo citato sulle antichità del Museo di Ginevra, ripubblica pure un coperchio di specchio di bronzo, finora mal conosciuto, portante a rilievo tre figure, Eros, Dionysos e una Menade. Il lavoro è del III o II sec a. C. e non è privo d' interesse tipologico.

(W. Deonna - *art. cit.* in *Revue Archéol.*, 1909, I, p. 233-249 fig. IV).

Rilievo ellenistico di bronzo. — A Delo, alla fontana Minoe, è stato ora scoperto un bel rilievo ellenistico di bronzo, che rappresenta Hekate che con una torcia in mano comunica il fuoco sacro allo altare, mentre un giovane Sileno soffia per attivare la fiamma e un altro segue la dea portando una vittima sulla testa.

(M. Holleaux in *Comptes-rendus de l'Académ. des Inscript.* 1909, p. 415).

Frammento pergameno. — In occasione della entrata nel Museo Metropolitano di New York (1908) del frammento di scultura pergamena, trovato 8 anni fa a Cervetri, il Marshall ne discorre, ricordando che rappresenta la parte inferiore di un Gallo combattente. Era parte di un gruppo e ricorda il guerriero di Delos a Atene, probabilmente opera di Nikeratos: lo stile è certo lo stesso.

(I. Marshall, in *Bulletin of Metropolitan Museum*, IV, 1909, p. 45-47).

Sculture a Philadelphia e a New York. — Il Museo Universitario di Philadelphia ha acquistato il torso di Venere e la maschera di marmo di un dio fluviale, recentemente scoperti a Teano (e pubblicati in *Not. Scavi*, 1908, p. 405-409).

Il Metropolitan Museum di New York ha acquistato, tra le altre antichità, la statua di vecchia che va al mercato che fu scoperta tempo fa a Roma

presso il Campidoglio (pubblicata dal Mariani - *La vecchia del Mercato* nel *Bullett. d. Comm. Arch. com.* 1907, p. 257, tav. VII) e che in America considerano un originale.

La scultura pergamena. — La pubblicazione avvenuta due anni fa del vol. VII degli *Altertümer von Pergamon* (Winter-Schrammen) contenente le sculture lì trovate, tranne l'altare, che ha occupato testè un altro volume, segna una data per l'archeologia, con la rivelazione di molte opere minori, finora passate quasi inosservate e pur interessanti per la storia dell'arte di quel periodo. Il Köpp ne rileva tutta l'importanza nei *Neue Jahrbücher.* Specialmente al tempo di Eumene II, Pergamo fu quel noto Museo di scultura greca. Molte le opere originali conosciute dalle basi: di alcune si son ritrovati frammenti; grande il numero delle opere imitate. Tra esse il Köpp dissente dai più circa la Parthenos per cui dice di non potersi parlare neppure lontanamente di *una copia;* solo al più è un'ispirazione dall'opera Fidiaca; nè la base egli crede possa mai rappresentare il rilievo della nascita di Pandora. Invece in due statue, conservate in parte, ci sono due buoni tipi attici del v secolo (Winter 22 e 23).

In un ritratto che per le aggiunte antiche posteriori di una corona di riccioli era divenuto un tipo ideale ricordante quello di « Alessandro », tolte queste, è apparsa una potente e veristica testa caratterizzata dalla benda reale. Si propone di riconoscere in essa un ritratto di Attalo I.

(Fr. Köpp - *Pergamenische Skulpturen* in *Neue Jahrbücher für klass. Alt.* XIII, (1910), p. 254-266, 2 tav.).

Rilievi ellenistici di argento. — Il Museo di Berlino ha recentemente arricchito la sua numerosa serie di argenterie artistiche, di due medaglioni, fondi di coppa, notevoli per il pregio del lavoro e perchè, provenendo da Miletopolis, nel centro dello antico regno di Pergamo, gettano luce sull'origine di queste argenterie, tra cui quelle di Hildesheim, per le quali l'importazione nel luogo di ritrovamento è naturalmente certa. Il primo di questi *emblemata* (84 mm. di diametro) presenta una testa barbuta, coronata di uva, con cornette: un tipo tra il Sileno e il Centauro, per il quale le somiglianze con i giganti dell'altare di Pergamo sono tali da accertare la stessa scuola artistica, a cui per il Winnefeld che pubblica questi oggetti, apparterrebbe anche l'Athena di Hildesheim. L'altro *emblema* presenta il ritratto di Demostene, del tipo tradizio-

nale, derivato dalla statua di Polyeuktos, del 280 in Atene: il Winnefeld ha buoni argomenti per sostenere che anche per esso non si tratta di opera romana; ma certamente ellenistica, il che ne aumenta singolarmente il pregio. L'A. coglie l'occasione per ricordare i ritratti che si trovano in medaglioni di metallo o più specialmente di terra (ceramica calena o aretina) generalmente di epoca romana; ma derivati da originali greci. Tra i ritratti sono notevoli quelli di Euripide e d'Eschine.

(H. Winnefeld - *Hellenistische Silberreliefs im Antiquarium der K. Museen. — 68. Programm zum Winckelmannsfeste,* 1908).

Rilievo ellenistico. — Lo Schreiber ritorna su una piccola serie di monumenti che egli in parte già aveva pubblicato nei suoi *Hellenistische Reliefbilder.* Sono sei rilievi, che evidentemente rimontano, con insignificanti varianti, a un originale comune; due capitolini, (tav. XLVI e XLVIII) uno a Napoli (tav. XLVII) e, inediti, 2 dell'Università di Bologna e uno Bausch. In essi la scena si svolge in due ordini sovrapposti, limitati a sinistra da un platano. Inferiormente è un'erma itifallica e tre giovani satiri, uno danzante e due spettatori; superiormente una donna mezzo ignuda, seduta, che osserva una maschera di Sileno; di fronte a lei una gran cassa per arredi, dietro alla quale sta un giovane col doppio flauto; dall'altra parte, dietro un rilievo votivo, una coppia si bacia. Gli utensili del culto e l'erma portano al genere bacchico, il primo Satiro per lo Schreiber, si volge verso qualcosa ora perduta, a sinistra, e ferma improvvisamente la sua danza. Superiormente, lo Schreiber riconosce nella donna la Musa del dramma Satiresco con vicino la cassa da cui ha tratto la maschera: il satiretto coi flauti è un παῖς ἀκόλουθος.

D'altra parte, considerando come normale nei rilievi ellenistici che gli alberi esprimano il paesaggio non nel mezzo, ma a un'estremità di esso, riconosce nella parte inferiore della scena l'espressione di una sacra grotta o almeno i piedi di una roccia: dunque le due scene formano un'unità di spazio in 4 piani; la scena inferiore è un *dramma satiresco*; la parte mancante a sinistra è piccolissima, forse c'era un Bacco fanciullo giacente sul suolo. All'interpretazione serve molto un rilievo della stessa epoca e genere: ma pur diverso, di Ince-Blundell-Hall (Michaelis – *Anc. Marbl.*, p. 394, n. 290) in cui si vede sotto un albero Orfeo seduto, che suona la lira e tre satiri che lo ascoltano, a destra tre altri satiri, in alto tra le nubi tre divinità: in

esso non è nessun contenuto mistico, neppure una scena drammatica; ma un'eco di un quadro mitico della Scena. Questi rilievi, come alcuni vasi e un quadro pompeiano, furono fatti per uno speciale scopo, conclude lo S.: sono doni votivi di autori, in occasione di qualche loro opera celebre, per ricordo e per ringraziare la divinità. Quanto alla cronologia, lo Schreiber trova analogie con la celebre « Apoteosi di Omero » di Archelaos e pensa piuttosto all'epoca Alessandrina che all'Augustea.

***

A queste conclusioni si è opposto il Petersen. Egli anzitutto trova proprio sul rilievo di Ince-Blundell-Hall con un albero all'estremità sinistra e un altro nel mezzo, ostacolo alla teoria dello Schreiber dell'albero-limite; poi ricorda di avere egli stesso nel 1896 segnalato all'Istituto Germanico i rapporti tra il rilievo Ince-Blundel e A B C della serie dello Schreiber; anzi oltre alle corrispondenze dei due piani, della ninfa nella parte superiore (chi conosce una « Musa del dramma satiresco »? si domanda) dei tre satiri, ecc., trova a sinistra, in C specialmente, i resti del satiro spettatore a destra nel rilievo I. B. H. In questo è Orfeo che suona tra i monti al chiaro di luna, senza nulla di tragico, tra divinità montane e ninfe superiormente e satiri nel piano inferiore. L'originale per tutti era uno; e il Petersen in un frammento già Hartwig, che crede ancora inedito, dice di aver ritrovato l'Orfeo dei rilievi dello Schreiber, con dimensioni corrispondenti, e vicino a lui un sileno, forse pur seduto, un frammento della figura pare restato solo in F. La luna di I. B. H. tradisce un quadro come originale, che in esso è più fedelmente riprodotto, liberamente negli altri: questi mutilati *tutti* a sinistra, forse per qualcosa di scandaloso, ben possibile nella leggenda di Orfeo. Il pensiero a un *dramma satiresco* è impossibile: sarebbe di un genere troppo diverso da quanto sappiamo.

(Th. Schreiber – *Griechische Satyrspielreliefs*, in *Abhandlungen der Phil.-hist. Klasse der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissensch.*, XXVII, (1909), n. 22). — E. Petersen, in *Berl. Phil. Wochenschr.*, XXX (1910), n. 25, col. 784-788).

Statnetta ellenistica di bronzo. — Trovato, a quanto pare, a Perugia, è entrato recentemente al British Museum un graziosissimo bronzo alto 20 centimetri, di conservazione perfetta, rappresentante un negro: era il sostegno di una coppa. Il Marsshall ricorda una statuetta di S. Germain (S. Reinach *Musée de St. Germain*, p. 212) e una di Myrina (Pottier-Reinach *Myrina*, tav. XLVI). Il tipo è Alessandrino dell'epoca tolomaica e ricorda un uso menzionato dagli antichi (Hor. *Sat.*, II, 813. Gioven. V, 52); il bronzo del I sec. av. o dopo Cristo.

(A. Marshall – *Art. cit.* in *J. H. S.* 1909, p. 163).

Testa di Libio ellenistica della Collezione von Bissing. — Nella collezione v. Bissing esiste una bella testa comprata al Cairo, che ora il padrone ha pubblicato. E' un lavoro accurato, certo di provenienza egiziana e di marmo; rappresenta chiaramente un tipo non greco, ma neppure egizio; forse è un Libio come si può vedere confrontandola col noto bronzo dal British Museum e con una testa di Berlino. Anzi il nuovo monumento segna stilisticamente il punto di mezzo tra i due ed è da collocare tra il 50 avanti e il 50 dopo Cristo.

(Fr. W. von Bissing – *Mitteilungen aus meiner Sammlung* in *Athen. Mitt.*, 1909, I-II, p. 29).

L'invito alla danza. — Il Klein dà una ricostruzione di un grazioso gruppo ellenistico: il Satiro che suona lo *scabellum*, di cui esistono molte copie, tra cui una buona negli Uffizi, e la fanciulla seduta che si toglie il sandalo, conosciuta specialmente per una copia di Bruxelles, si trovano riuniniti in una moneta di Kyzikos, notata dall'Imhoof-Blumner. Il Klein presenta una ricostruzione del Museo di Gessi di Praga con i corpi delle copie di Firenze e di Bruxelles e le teste di Parigi e di Dresda e spiega il gruppo come l'invito di un satiro a una menade di prender parte a una danza. L'originale forse era in Kyzikos.

(W Klein – *Die Aufforderung zum Tanze. Eine wiedergewonnene Gruppe des antiken Rokoko* in *Zeitschrift für bildende Kunst*, XX, (1909), p. 101-108).

Frammento di sarcofago. — Il Sitte pubblica un frammento di sarcofago proveniente da Roma (fuori porta S. Giovanni), ora in una collezione di Vienna. Vi è rappresentato un fanciullo ignudo che tiene sopra la sua spalla destra una ghirlanda di fiori e frutta. La parte interessante è una scena nella parte più alta: due satiri seduti si chinano in avanti verso un bambino. Questo sta sur una base e protende la destra a uno dei satiri, mentre a sinistra è una ninfa spettatrice. Il Sitte riconosce che la scena si trova su un sarcofago capitolino (Helbig - *Führer*,[2] I, n. 451 pag. 295) e in un altro di Monaco e rappresenta il fanciulletto Dionysos che im-

para a camminare. La graziosa scenetta certo rimonta a un originale ellenistico e forse Alessandrino.

(H. Sitte - *Fragment eines Sarkophagreliefs* in *Jahreshefte* 1909, p. 215-233, tav. IX).

L'edificio portato in testa dall'Artemis Efesia. — L'Amelung, studiando un frammento di Efeso ora a Vienna pubblicato dal Benndorf (*Jahresh.* V, p. 180, fig. 51), portante delle facciate di tempio con 4 colonnette e creduto un modello tenuto in mano da una figura, analogo a un altro in Villa Albani, vi ha riconosciuto l'edifizio che porta in capo, in una delle varianti, l'Artemis di Efeso, come si può vedere nella copia conservata al Museo Capitolino, nella stanza delle Colombe, ove però vi fu intercalata una corona di restauro.

La scoperta è importante perchè conferma l'autenticità di questo strano attributo (che fu copiato anche dagli scolari di Raffaello nelle Logge Vaticane) che forse per l'A. indicava con i 4 punti cardinali, tutto il mondo, di cui Efeso sarebbe stato considerato il centro.

(W. Amelung — *Zwei ephesische Fragmente*, in *Jahreshefte*, 1909, p. 172-182).

Busto repubblicano romano. — Tra le varie opere d'arte entrate ultimamente al Museo Nazionale delle Terme, R. Paribeni pubblica un notevolissimo busto marmoreo di personaggio romano della fine della Repubblica o del principio dell'Impero. Il lavoro è nobilissimo e chiaramente espressa è l'individualità del tipo: grandi sono le somiglianze con Giulio Cesare, ma a riconoscervi un suo ritratto si oppone l'abbondante capigliatura e l'età avanzata. Siccome però il busto proviene dagli *horti Caesaris* di Trastevere, che furono donati da Giulio Cesare al popolo romano, il Paribeni formula la verisimile ipotesi che il rappresentato sia un membro della famiglia Giulia.

(R. Paribeni - *Incrementi del Museo Nazionale Romano* in *Bull. d'arte*, 1909, p. 288-306).

Arco di Orange. — Si sa che la dedica dell'arco di Orange fu a Tiberio nell'anno 25 e. v. (C. I. L. XII, 1230). Ma dei dubbi sulla data della costruzione sussistono ancora. Recentemente S. Reinach ha comunicato di aver rinvenuto un' affermazione di un prete gallico, forse un Vincentius della fine del v secolo, che dice formalmente che l'arco commemora una vittoria di Giulio Cesare sui Marsigliesi: *Arausicae in arcu triumphali Massiliensi bellum sculptum habetur ob signum victoriae Caesaris* (Migne, *Patr. lat.*, XXI, p. 676). E, legato di Cesare, sarebbe stato il padre di Tiberio, che divenuto imperatore avrebbe scritto nel 25 il suo nome sull'arco. Sarebbe bello trovare l'origine dell' interessante notizia.

(S. Reinach - *Comptes-rendus de l'Acad. 30 luglio 1909* in *Rev. Arch.*, 1909, II, p. 272. Cfr. *Rép. Rel.*, p. 200).

Sull'Ara Pacis. F. Studniczka ritorna sull'appartenenza o no dei frammenti esistenti al monumento: si eliminarono infatti d'accordo alcuni rilievi Medici; e il frammento del Museo delle Terme con Augusto e i littori è da tutti ammesso come essenziale.

Quanto alla figura di vecchio di un rilievo della Galleria degli Uffizi, invece di Augusto, Lepido o Agrippa potrebbe essere Messala. Su un rilievo Medici la testa con l'*apex* è Claudio e probabilmente appartiene a un' *Ara Pietatis Augustae* eretta tra il 43 e il 44 e. v.

(F. Studniczka. - *Zur Ara Pacis* in *Abhandl. der Sächs Gesells.* XXVII).

Una nuova statua di Augusto. — Interessante è la scoperta recentemente fatta a Roma, in via Labicana, nella costruzione di una casa del signor Partini, di una statua togata, di Augusto di grandezza naturale, depositata, in attesa di future deliberazioni, per ordine della Dir. Gener. delle B. A., nel Museo Naz. Rom. Di essa si è parlato nelle gazzette quotidiane; giova però aspettarne la pubblicazione. Intanto si può dire che, benchè fossero fatti insieme, una grande differenza di esecuzione e di bellezza distingue il corpo e la testa. Rozzamente scolpito il primo; pregevole la seconda, lavorata a parte.

Essa presenta una dei più bei ritratti di Augusto, dal volto caratteristico, emaciato dalla malattia. Anche la conservazione della testa è eccellente.

Bronzi del lago di Nemi. — S. Reinach pubblica una serie di bronzi, una statua alta circa un metro e sette statuette alte pochi centimetri, tutte, secondo la sua osservazione, indubbiamente autentiche, che, secondo le affermazioni dell'antiquario Spink, che dice di possedere documenti inconfutabili su ciò, sarebbero state trovate in una delle navi di Nemi. Certo, comprate all'estero, erano nel 1908 presso il detto mercante a Londra. La statua maggiore, severamente ma elegantemente vestita, con le braccia in avanti, il diadema e braccialetti; è di stile del primo impero e fusa in 9 pezzi: sembra un ritratto di donna divinizzata, ma, per il Reinach,

non c'è ragione per chiamarla Drusilla; neppure gli sembra probabile sia un'immagine della *Diana nemorensis* di cui si trovarono statuette; forse fu una *pretessa* della dea (Antonia?). Le figure minori, 3 maschili e 4 femminili,' tengono una patera in mano, gli uomini con corona radiata (Lari o Genii) le donne con diadema (pretesse). Il raggruppamento di queste statuette con la più grande, pare però, al più, accertato riguardo solo alla provenienza.

(S. Reinach - *Bronzes du Lac de Nemi* in *Revue archéolog.* 1909, II, p. 177-188, tav. XI-XII).

Scavi di Ostia. — Nelle campagne di scavo del 1908-09, Ostia ha dato alcuni interessanti frammenti scultorî, insieme col tesoro delle iscrizioni della città ora rinvenute. Tra le sculture sono notevoli specialmente:

I. Una statua femminile al naturale, trovata quasi intatta che, sotto il noto tipo ellenico della figura ammantata, e con gli attributi di Cerere, rappresenta Sabina.

II. Un sarcofago ben conservato con la faccia anteriore decorata con tre scene del mito di Meleagro: l'uccisione degli zii, la morte di lui alla presenza della madre maledicente, mentre la sorella gli chiude gli occhi o gli pone l'obolo tra le labbra; la tomba dell'eroe col padre e la sorella piangenti.

(D. Vaglieri - *Not. Scavi,* 1909, p. 86 e p. 181).

La testa del tipo di « Scipione ». — F. Hauser ritorna sull'ipotesi che W. Dennison avanzò nell'*American Journal of Archæology* del 1905 (p. 11-43) che cioè le teste, pretesi ritratti di Scipione, non siano che sacerdoti di Iside, come manifestano il capo completamente rasato, il tipo non romano e la cicatrice a croce sulla fronte. Al momento mancavano le prove sicure di questa audace affermazione, anzi in alcuni monumenti di sacerdoti di Iside, il segno sulla fronte mancava. Ora è stata trovata a Roma ed è entrata recentemente nella Gliptoteca di Monaco (Furtwängler-Wolters, *Beschr. der Glypt.* (1910) n. 423 a), la parte superiore di una figura tale; di più, oltre la tonsura e la cicatrice, presenta il corpo nudo dal capezzolo in su: il vestito è stretto liscio ed è incrociato per la larghezza di una mano alla sommità.

Questo strano costume si trova nella pittura di Ercolano con scena isiaca, riprodotta dal Dennison a p. 31 del suo scritto. Così l'ipotesi è — nota lo Hauser — luminosamente provata.

(F. Hauser - *The heads of the « Scipio » type* in *Amer. Jour. of Arch.* 1908, p. 56 57.

Bassorilievo marmoreo rappresentante soldati romani, trovato a Pozzuoli. — Nel recinto della antica città, il Sig. D'Elia, di Pozzuoli, trovò, tra altre antichità, una gran lastra di marmo, alta m. 1,60 e divisa in due riquadri: nel primo sono rappresentati due soldati romani gradienti, armati, il primo con la lancia, il secondo, di rilievo più basso, con lo scudo; in quello a destra, un soldato di fronte, vestito di tunica. Il rilievo è di lavorazione buona: non può però essere anteriore al II secolo e, v., e probabilmente è parte della decorazione di qualche monumento pubblico.

(E Gabrici - *Not. degli Scavi,* 1909, p. 212).

La statua di Marco Aurelio del Campidoglio. — Nuovi particolari sulle parti antiche della statua di Marco Aurelio di Piazza del Campidoglio sono dati da un disegno regalato con altri all'Ambrosiana da Luca Beltrami e rimontante alla metà circa del sec. XV. Noi sappiamo che nel 1466 furono pagati a Cristoforo de' Geremei fiorini 300 d'oro per restauri alla statua, che era allora davanti a S. Giovanni in Laterano (fu portata infatti in Campidoglio solo nel 1538). Ora il disegno ce la presenta proprio nello stato primiero di conservazione: mancano cioè lo zoccolo posteriore destro e la parte inferiore della gamba anteriore sinistra. Sono aggiunte anche le 2 frange inferiori della gualdrappa e la cavezza del cavallo. Alcuni di questi restauri non erano ancora ben accertati; mentre il confronto con gli altri disegni della serie (specialmente di sarcofagi in parte ancora esistenti) mostra la scrupolosa esattezza dell'artista nel ritrarre gli antichi monumenti.

(C. Vincenzi - *Di tre fogli di disegni quattrocenteschi dall'antico* in *Rassegna d'Arte,* 1910, n. I, p. 6-9).

I medaglioni dell'Arco di Costantino. — In occasione della riproduzione delle teste dei gessi fatti fare da Napoleone III nel 1863 dei rilievi di quest'arco, al Museo di S. Germain, S. Reinach ha riesaminato la questione del periodo artistico e del nome dei personaggi rappresentati, provocando due comunicazioni del Seymour de' Ricci e dello Studniczka.

Il Reinach ha dato un numero progressivo alle persone di questi 8 rilievi: indicazione che sarà certo adottata per comodità da tutti. Le opinioni correnti sono:

1º che i medaglioni siano dell'epoca di Traiano;

2º che siano le facce imberbi state fatte sotto Adriano, per la presenza di giovani del tipo di Antinoo, ma si riferiscano alla gloria di Traiano;

3° che siano stati fatti al tempo di Adriano e riportino avvenimenti di questo imperatore — Antinoo sarebbe rappresentato;

4° che siano del tempo di Domiziano e restaurati da Claudio il Gotico e da Costantino, con cambiamento di teste;

5° che siano da dividersi in due classi; quelli alla faccia settentrionale sarebbero Flaviani, gli altri Adrianei; questi restaurati da Costantino (Sieveking).

Contro ognuna delle quali ipotesi si possono portare serie obbiezioni. Il Reinach parteggia per la III, credendo la presenza di Antinoo certa: sarebbero state poi sostituite le teste.

Quanto a queste, dagli studi fatti sui nuovi gessi, nelle teste 5 e 15 si è voluto vedere un ritratto di Claudio il Gotico; la somiglianza però con le monete non c'è: la moda della barba restringe l'epoca nella seconda metà del III secolo; il Seymour de' Ricci propone di vedervi Caro e Carino, imperatori dal 282 al 284, e le teste sarebbero state sostituite alle antiche per le rispettive vittorie sui Sarmati e sui Germani Il Reinach trova acuta l'ipotesi; ma oppone la brevità del regno, la poca differenza d'età nelle due teste, la *damnatio memoriae* di Carino che fece sparire le sue immagini Nella testa 17 riconosce invece certamente Antinoo. Nelle scene poi vede episodi di Adriano che fu cacciatore infaticabile e precisamente: 1° caccia al cinghiale (la testa di lui è rimpiazzata da quella di Costantino); 2° sacrificio ad Apollo (testa nuova di Caro); 3° riunione di caccia dopo l'uccisione del leone; 4° sacrificio a Ercole (testa d'imperatore del III secolo); 5° partenza per la caccia (tra i personaggi Antinoo); 6° offerta a Silvano; 7° caccia all'orso (Antinoo - Adriano celebrò in un epigramma una sua caccia all'orsa); 8° sacrificio a Diana.

Lo Studniczka scrive al Reinach che, avendo studiato attentamente i monumenti, si è persuaso veramente delle differenze tra quelli settentrionali e i meridionali, che i primi hanno veramente relazioni colle sculture dell'Arco di Tito, gli altri con quelle della colonna Traiana o Adrianea.

Crede le figure 1 e 9 Costantino; e accetta pel N. 5 l'interpretazione di Caro, del de' Ricci; per il 15 pensa non a Carino ma a Costanzo Cloro; l'Antinoo non gli pare accertato sia un ritratto; ma un tipo ideale; quindi probabilmente l'epoca è la Traianea, e Adriano accompagnava l'imperatore. Ma conclude che ogni affermazione sicura è ancora prematura.

(S. Reinach - *Arc de Costantin* in *Rép. Rel.* p. 238-239 - Id. *Les têtes des médaillons de l'arc de Costantin à Rome* in *Révue arch.* 1910, I, p. 118-131 Tavole I-XVII).

A proposito delle statue delle Vestali. — La Sig.ra von Deman studia le statue delle Vestali trovate in gran parte nell'atrio del loro antico convento, negli anni 1882-83 e che sono 13 più 4 busti: le teste naturalmente sono dell'epoca imperiale e generalmente ritratti; ma per il corpo gli artisti non fecero che copiare modelli greci, particolarmente del IV secolo a. C.; l'A. riesce con molto acume e verisimiglianza a determinare in molti casi, i prototipi, a noi conservati in copie fedeli degli originali.

(Esther Boise von Deman - *The value of the Vestal statues as original* in *Amer.-Journ. of Arch.* 1908 p. 324-342).

Sarcofagi ravennati. — Il Dütschke ha recentemente raccolto e studiato ben 83 sarcofagi di Ravenna, rilevandone la grande importanza per l'arte della fine dell'Impero. Poi parla delle dipendenze dell'arte cristiana dalla pagana e propone alcune spiegazioni nuove assai ardite, come di riconoscere la *Pace nel Paradiso* nella figura generalmente considerata come *Orante.*

(H. Dütschke - *Ravennatische Studien*, Leipzig: Engelmann, 1909).

Un rilievo pseudo-romano. — Il Frothingham ritorna sul rilievo degli Uffizi (*Einzelaufn.* I, n. 236) con scena di sacrifizio che riconosce non antico; ma opera eseguita prima del 1500 da un artista del Rinascimento. A questa conclusione era indipendentemente giunto il Rizzo (*Röm. Mitt.* XXI, pagine 289-306) ma, mentre questi la considerava copia di un frammento antico, il F. nega ciò e ci vede, non il matrimonio tra Enea e Lavinia, come il Rizzo, ma un pseudo sacrificio imperiale, creazione dell'artista del Rinascimento che dall'antico non ha preso che qualche motivo.

(T. Frothingham - *A pseudo-roman relief* in *Amer. Journ. of Arch.* 1909, p. 39-44).

L'obelisco di Teodosio. — Nel 390 Teodosio elevò nell'ippodromo di Costantinopoli, in ricordo della sua splendida vittoria su Massimo, un obelisco portato dall'Egitto. Il monumento ancora si ammira sul posto. Recentemente il Wace, valendosi anche dell'aiuto dell'architetto Tranquair, ha attribuito i rilievi della base a Costantino, riconoscendovi lui e i suoi figli. Dall'iscrizione stessa si rileva che era stato inutilmente tentato di innalzare l'obelisco qualche anno prima. La base che rappresenta scene nell'ippodromo, a cui l'imperatore e la famiglia assistono dal *pulvinar*, deve essere stata fatta per

il primo tentativo di innalzamento, che il Wace pensa sia per parte di Costantino.

Infatti lo stile è della sua epoca e la famiglia imperiale non è Teodosio, Galla, Arcadio ed Onorio; ma Costantino con i tre figli Costante, Costanzo e Costantino.

L'opera sarebbe stata fatta nel 332 quando anche il terzo figlio fu Cesare o nel 336 per il XXX anniversario del regno di Costantino. Il Wace però confessa di non saper spiegare perchè Costantino abbandonò l'idea di alzare il monumento.

(Wace e Tranquair - *The base of the obelisk of Theodosius* in *J. H. S.* 1909 p. 64-69).

Roma, 30 giugno 1910.

GIULIO Q. GIGLIOLI

CERAMICA GRECA

Il 6. fascicolo della serie II della *Griechische Vasenmalerei* si inizia con un'anfora di Andocide del Louvre a figure rosse (t. 111). Anche in questa opera la originalità del ceramista si palesa non nell'assieme e negli schemi delle figure, ma nelle loro particolarità; chè su di un lato v'è un'ovvia monomachia con l'assistenza di Hermes e di Athena, sull'altro lato è un citaredo (figura di meschine proporzioni) su βῆμα in atto di suonare alla presenza di due efebi elegantissimi.

La tav. 112 contiene la pittura di anfora del Louvre, opera che lo Hauser fondatamente rivendica a Phintias; le figure dei ginnasti, quelle di Tityos, di Leto rapita e dei suoi due figli bene palesano come per Phintias l'accurato disegno fosse fine dell'arte e non mezzo idoneo alla espressione vivace degli affetti e dei sentimenti.

Una terza anfora pure del Louvre è nella tavola 113; essa è assai nota, è quella esibente su di un lato la morte volontaria di Creso sul rogo e sull'altro lato il rapimento di Antiope per parte di Teseo aiutato da Piritoo. Nota lo Hauser che la scena del rogo esclude ciò che poi viene cantato da Bacchilide e narrato da Erodoto, cioè l'intervento divino a favore del re infelice. Per lo stile lo Hauser accentua le somiglianze delle figure con quelle del pennello di Duride.

Seguono nella tav. 114 due preziose tazze a vernice bianca; una assai nota di Monaco con la figura di Europa nel toro, l'altra pure a Monaco con Demofoonte che, nella notte dell'incendio di Ilio, trae seco la nonna Etra.

Un cratere, attribuito circa al 470 e sinora ignoto, adorna la tav. 115: da un lato v'è Atteone che soggiace ai morsi dei suoi cani e alle freccie di Artemide; sull'altro lato, con efficace contrasto, vediamo una scena burlesca ed impudica. Un giovane pastorello nella deserta campagna, in cui appare una rozza, lignea erma priapica, è sorpreso da Pane e fugge esterrefatto; ed il dio mostruoso dal volto di capro (αἰγοπρόσωπος) lo insegue e già lo raggiunge.

L'ultima tavola di questo fascicolo (t. 120) contiene una oinochoe gentile attica con Efesto condotto all'Olimpo su asino da Dioniso; è una di quelle oinochoai di cui già è cenno in questo bullettino (*Ausonia*, III, p. 73). In questa tavola v'è anche un cratere italiano di Pietroburgo con la burlesca scena di Dioniso su asino che va alla vendemmia. Finalmente nella stessa tavola è il noto cratere italiano del Louvre con la purificazione di Oreste; il dipinto, impregnato da sì profondo ed angoscioso sentimento, si può annoverare, come egregiamente ha messo in luce lo Hauser, tra i migliori e primi prodotti della ceramica apula figurata.

Ma il precipuo pregio di questo fascicolo è dato da due insigni vasi polignotei, da un'anfora a volute (t. 116-117) e da un cratere a calice (t. 118-119). Questi due insigni campioni dell'arte ceramica del periodo glorioso della megalografia polignotea, sono esulati dall'Italia al di là dell'Oceano nel Museo Metropolitano di New-York. Qui è uno dei temi favoriti in questo periodo polignoteo; cioè l'amazonomachia di Teseo; si aggiungano per la zona del collo dell'anfora una centauromachia ed una insignificante scena amorosa.

Motivi arditi e nuovi rendono preziosi assai questi due vasi che l'Hauser crede di dover attribuire a mano femminile, come altri di analogo contenuto tra cui primeggia l'anfora a volute di Ruvo (t. 26-28). Ma la base su cui poggia questa ipotesi ardita non mi pare solida. Infatti nell'idria Caputi (*Annali dell'Istituto,* 1876. t. D-E), in cui lo Hauser vede la prova della esistenza di un ἐργαστήριον ceramico diretto da una donna, di un ἐργαστήριον con la specialità delle anfore a volute, noi vediamo che la presunta ceramista non è pittrice. Accanto al giovane (il vero κεραμεύς fabbricante e pittore) ed ai due ragazzi che lo aiutano sono piccoli recipienti pieni di vernice o di colore che non appariscono invece accanto alla donna; questa è poi intenta, a mio avviso, ad un ufficio più umile, a quello cioè di pulire accuratamente la mercanzia vasaria. E ben con ragione Athena ἐργάνη si avvicina al giovane, figura di proporzioni maggiori della pretesa ceramista.

Lo Hauser ha ripreso la questione della dipendenza di queste e simili Amazonomachie dall' opera di Micone nel Pecile ateniese (Pausania, I. 15, 2), e dall'esame dei vasi deduce varie particola-

rità di composizione, di motivi, di disegno, di tecnica di questo insigne affresco, concludendo che nei vasi abbiamo una fresca parafrasi dell'opera di Micone.

Così pure si esprime per le centauromachie risalenti alla centauromachia del Theseion, opera forse di Polignoto. E più volte accentua la stretta connessione di motivi e di forme tra questi vasi e le sculture dei frontoni di Olimpia.

Queste sculture, conclude in modo convincente lo Hauser, debbono essere ascritte alla cerchia polignotea, all'arte che si esplica in Atene all'epoca di Cimone. Forse sotto il nome di Paionios tramandato da Pausania come autore di uno dei frontoni, si nasconderebbe il nome di Panainos, pittore polignoteo, fratello di Fidia. (Hauser e Reichhold, *Griechische Vasenmalerei,* II Serie, Lieferung. VI, t. 111-120, pp. 267-334).

Vasi da Rhitsona in Beozia. — Sono considerati gli abbondantissimi corredi, essenzialmente ceramici, di quattro tombe della necropoli di Rhitsona e sono illustrati un vaso a calice tipo-Naucratide con decorazione di lotte di galli su fondo chiaro ed un kantharos policromo con quadriga forse di artista attico.

Il materiale ceramico delle tombe comprende caratteristiche kylikes beozie, skyphoi proto-corinzii, lekythoi attiche a figure nere, una lekythos a fondo bianco ed altri vasi. Per la datazione dei tipi principali si veda *Annual of British School at Athens,* XIV, pp. 305-318: qui ne viene dicussa la varia provenienza (Burrows e Ure, *Excavations at Rhitsona in Boeotia* nel *Journal of Hellenic Studies,* 1909, t. XXIII–XXVI, pp. 308-353).

Vasi da Gela. — Nuovi monumenti che provengono dall'inesauribile suolo di Gela pubblica l'Orsi. Tra di essi devonsi notare alcuni vasi. Una kelebe corinzia costituisce un esemplare rarissimo per quel che riguarda la necropoli della Sicilia e della Magna Grecia. Due coppe attiche a figure nere hanno una correlazione con le fabbriche corinzie e ioniche; in una di queste coppe non vedrei una rappresentazione alterata della fuga di Ulisse e dei compagni dall'antro di Polifemo, sibbene un'allusione al mito della sfinge tebana. Una lekythos a figure rosse di stile severo ci offre un nome nuovo di ceramista, Γάλης; nella lekythos è una figura di lirista con accanto il nome di Anacreonte e perciò identificata dall'Orsi col celebre poeta; compiono la scena due comasti. Un'altra lekythos con figura di Nike volante ci palesa un nuovo *Lieblingsname* cioè Πυθαῖος (Orsi, *Nuove antichità di Gela* in *Monumenti antichi dei Lincei,* XIX, pp. 89-140, t. I-V).

Vasi dalle Puglie. — Da una tomba di Ruvo, oltre ad altri oggetti, armi ed utensili di bronzo, sono usciti tre vasi dipinti, cioè due tazze ad occhioni di stile decadente del sec. V, una kelebe a figure rosse con scena di armamento. Questa kelebe del ciclo cosiddetto di Eufronio viene posta dallo Jatta a confronto con le anfore di Eutimide di Monaco (Furtwängler e Reichhold, *Griechische Vasenmalerei,* t. 14 e t. 81).

Da una tomba di Ceglie è uscita, tra gli altri oggetti, una kelebe a figure rosse con scena di komos, interessante perchè opera di passaggio dallo stile severo allo stile più evoluto della metà del sec. V.

Da Ceglie proviene pure una situla dipinta di fabbrica apula (già del sec. III) con donna vestita all'orientale che danza l'oklasma al suono di una flautista; è presente un citaredo. (Jatta M., *Tombe greche in Puglia* nelle *Römische Mitteilungen,* 1908, pp. 330-348).

Sarcofago di Clazomene. — Lo Zahn accompagna con un testo esplicativo la bella riproduzione di un sarcofago clazomenio dell'*Antiquarium* di Berlino che è edito negli *Antike Denkmäler,* II, t. 58.

Questo insigne esemplare ceramico ha di comune con l'altro, pure berlinese (*Antike Denkmäler,* II, t. 15) la tecnica a figure chiare su fondo scuro, riservata alla sua parte superiore, mentre tale tecnica appare nella parte inferiore su di un terzo esemplare a Dresda (*Archäologischer Anzeiger,* 1898, p. 130).

Nella zona superiore sono esibite le figure di Athena alata e di due guerrieri presso i loro cavalli preceduti da cagne; forse i guerrieri sono i Dioscuri. Alle estremità superiori delle fascie laterali del sarcofago sono due centauri, alle estremità inferiori sono due stambecchi; la zona in basso ha due leoni in atto di combattere.

Opportuni sono i confronti con quello che ci è offerto da altri esemplari clazomenii: sono poi accentuate le particolarità greco-orientali delle ali presso Athena, delle forme dei centauri, le particolarità di stile cosiddetto rodio per le figure degli stambecchi e dei leoni. (Zahn, *Klazomenischer Tonsarg in Antiquarium der Königlichen Museen zu Berlin* nell'*Jahrbuch des Instituts,* 1908, pp. 169-180).

Due tazze «cirenaiche». — Il Droop pubblica due tazze «cirenaiche» di semplice decorazione:

la prima del museo Fitzwilliam appartiene, secondo il suo illustratore, alla classe quarta del Dugas (*Revue archéologique*, 1907, IX, p. 406).

E così la seconda con volto di uomo nell'interno, pur essendo di disegno migliore, appartiene alla stessa quarta classe. (Droop, *Two cyrenaic kylikes* in *Journal of Hellenic Studies*, 1908, pp. 175-179).

Ceramica cosiddetta cirenaica. — I recenti scavi della scuola britannica nel sacrario di Artemis Orthia a Sparta, hanno provato che la patria della ceramica detta cirenaica è la Laconia (*Annual of British School at Athens*, XIV, p. 44). Ora questa ceramica, che si può senz'altro dire laconica, può essere divisa in sei periodi comprendenti la età dal 700 al 350 a. C. Il Droop traccia la storia di questi periodi esaminando lo sviluppo delle forme e degli stili. Nei periodi III° e IV° (abbraccianti il secolo VI) avremmo il massimo culmine della esportazione coi prodotti ben noti usciti dalle necropoli dell'Etruria e di Samo. Durante il periodo V° si avrebbe una imitazione della ceramica laconica da parte degli ἐργαστήρια attici e di tale imitazione parecchi esemplari sono citati ed editi dal Droop. Così da questo dotto sono accentuati i rapporti tra lo stile laconico e quello dell'attico Nicostene. Conclude il Droop con uno specchietto cronologico dei più noti vasi di fabbrica laconica (Droop, *The date of the vases called 'cyrenaic'* nel *Journal of Hellenic Studies*, 1910, pp. 1—36).

Frammento di vaso da Naucratide. — Su due frammenti di vaso, forse di origine clazomenia, sono i residui di una scena riferibile alle Ἕκτορος λύσις; è visibile parte del corpo di Ettore e così parte della kline su cui si deve supporre che sia sdraiato Achille. (Lorimer, *A vase fragment from Naukratis*, nel *Journal of Hellenic Studies*, 1910, pp. 35—37).

La figura della civetta nella ceramica. — Il Pottier pubblica un graziosissimo vasetto del Louvre appartenente a fabbrica corinzia del sec. VI e un vasetto configurato a forma di civetta. Accanto a questo esemplare altri quattro ne enumera il Pottier di Corinto, di Monaco, di Siracusa, della biblioteca di Parigi.

Il gentile vasetto porge occasione al Pottier per ricercare la origine della connessione dell' uccello notturno con la dea della guerra e della sapienza. Tale origine non è molto remota in base ai monunumenti ed ai testi omerici; il simbolo della civetta diventa proprio di Athena solo nel corso del secolo VI. E dapprima la civetta doveva essere attributo di Athena ἐργάνη non di un'Athena Πρόμαχος, di un'Athena protettrice dei lavori femminili e pacifici, frutto di religione popolare, non di una Athena armata e combattente, prodotto di credenze aristocratiche e poetiche. Al tempo di Solone l'Athena polias avrebbe concentrato in un solo aspetto le due forme contrarie della divinità e così all'Athena guerriera sarebbe stata attribuita la pacifica civetta. (Pottier, *La chouette d'Athéna* in *Bulletin de correspond. hellén.*, 1908, pp. 529-548, t. VII-VIII).

Vasi greci con soggetti omerici. — Il primo di questi vasi editi dal Pottier è una tazza corinzia della biblioteca reale di Bruxelles (t. XIII). Tre episodi distinti vi sono riuniti: le monomachie di Aiace e di Enea, di Achille e di Ettore, la figura di Dolone. Il secondo vaso è un cratere pure corinzio del Louvre: l'episodio rappresentato è la morte di Troilo. Ma, mentre la tazza di Bruxelles esibisce alcuni vieti e monotoni tipi figurativi che assumono speciale determinatezza solo mediante la ingenua aggiunta dei nomi, nel cratere si appalesa già un progresso nella composizione variata e vivace ed egregiamente adatta all'episodio rappresentato.

Questi due vasi offrono occasione al Pottier di manifestare alcune considerazioni sui rapporti tra i prodotti ceramici ed i poemi omerici e ciclici: i vasi sarebbero testimonianze della fase cui erano pervenuti detti poemi nel tempo in cui essi vasi furono fabbricati. La Δολώνεια e la Βοιώτεια (il Πυραίχμης del cratere è menzionato nella Iliade II, v. 848) rimonterebbero perciò più in sù di Pisistrato, ai tempi di Dracone e di Solone.

L'episodio di Troilo forma pure l'oggetto delle tre scene di una tazza frammentata del Louvre; l'influsso non è più epico, ma drammatico. Il πάθος immediatamente anteriore al polignoteo anima la figura di Achille nell'inseguimento, di Troilo nella fuga, di Polissena atterrita (lato A), dei Troiani accorrenti (lato B), di Priamo accasciato (Interno).

Il Pottier accentua la stretta relazione stilistica di questa tazza con quella della Iliupersis di Brigo (Louvre, G, 152), con la tazza di Troilo firmata da Eufronio (Museo di Perugia). Unico, secondo lui, sarebbe il pittore di questi tre insigni vasi, cioè [Ones]imo che avrebbe lavorato negli ἐργαστήρια di Brigo e di Eufronio. (Pottier, *Vases peints grecs à sujets homériques* nei *Monuments et Mémoires Piot*, XVI, t. XIII-XVII, pp. 99-136).

Cleofrade. — Trentacinque vasi sono raccolti dal Beazley e, esaminati stilisticamente, formano, a suo

giudizio, un complesso di pitture denotanti una medesima mano, quella del ceramista Cleofrade. Questo nome appare con ἐποίησεν accanto su di una coppa del *Cabinet des médailles* insieme col nome Ἄμασις e su di una coppa di Berlino (n. 2783) insieme con Δόρις ἔγραφσεν. Perciò l'Hartwig aveva attribuito ad un Amaside II° la prima delle due coppe e nove vasi non firmati.

Il Beazley allarga di assai e forse un po' troppo, la cerchia di vasi riferibili non più ad Amaside II°, ma a Cleofrade, sia egli il capo di ἐργαστή ιον o ne sia egli il pittore. Nella serie di vasi attribuiti a Cleofrade noto alcuni già editi nella *Griechische Vasenmalerei* di Furtwängler e Reichhold (t. 34 [idria Vivenzio, Iliuperside], t. 44–45 [anfora con thiasos di Monaco], t. 52, t. 103, t. 104), noto alcuni frammenti dell'Acropoli, un vaso arcaico come il n. 1 (t. IV, apoteosi di Eracle), un lutroforo con prothesis di giovane (*Monuments Piot*, I, t. V–VII). (Beazley, *Kleophrades*, nel *Journal of Hellenic Studies*, 1910, pp. 38–68, t. I–IX.

Hischylos. — Questo ceramista è oggetto di un breve studio del Walters. Tredici sono i vasi che portano la firma di Hischylos; di essi due appartengono alla tecnica a figure nere, sei alla tecnica mista, cinque a quella a figure rosse. Hischylos, autore esclusivo di kylikes, rientra adunque nel gruppo di transizione che prende nome da Epitteto. Ed in realtà Epitteto ha dipinto ben quattro vasi di Hischylos, il quale, più che pittore, si palesa fabbricante sotto la cui direzione, oltre ad Epitteto, dipinsero Sakonides, Pheidippos e forse altri. In tal modo si spiega la varietà di stili sui vasi che portano la marca di fabbrica di Hischylos. (Walters, *Hischylos* nel *Journal of Hellenic Studies* XXIX, 1909, t. VIII, pp. 103-119).

Dimanda di oracolo su vaso. — Da Milo proviene una idria attica a figure nere con scena curiosa; ai lati di un tumulo ad omphalos con uccello da rapina al di sopra, con cerbiatta al dinnanzi, sono due Sileni con vivace gesticolazione. È qui verosimilmente rappresentata una dimanda di oracolo da parte dei due Sileni. (Roese, *Eine attische hydria aus Melos* nell'*Archäologischer Anzeiger*, 1909, pp. 30-33).

Vasi del Museo Ashmolean ad Oxford. — Tre nuovi vasi hanno arricchito il Museo Ashmolean. Il primo è una pelike a figure nere: da un lato è una scena in una bottega di calzolaio (si cf. l'anfora di Boston, *Monumenti dell'Instituto,* XI, t. 29); dall'altro lato è un Sileno seduto su roccia con scrigno sulle ginocchia con altro Sileno di dietro e con una figura di Hermes di fronte. Il Beazley connette la scena con l'episodio dell'inno omerico a Pane (v. 27-36): il Sileno seduto sarebbe Driope che patteggia pel matrimonio di una figlia con Hermes.

V'è poi una kelebe a figure rosse di stile severo esibente da un lato un discobolo, dall'altro un pugilista con l'ἱμάς disciolto e pendente dalla mano destra. Rara è una kelebe a due sole figure; si cf. *Annali dell' Instituto,* 1877, t. W. e Masner, t. 6.

Da ultimo v'è un cratere a campana di stile tardo; su di un lato è rappresentato un ἐργαστήριον ceramico per cui si cf. la idria Caputi, *Annali dell'Instituto,* 1876, t. D. E. (Beazley, *Three new vases in the Ashmolean Museum,* nel *Journal of Hellenic Studies,* 1908, t. XXX-XXXII, pp. 313-318).

Lekythos da Eretria. — Il Rhomaios pubblica una lekythos da Eretria a figure rosse. La rappresentazione di questo vasetto, pur essendo della prima metà del secolo V, ci offre la lignea erma rozza ed agreste di un Priapo. A questa erma si avvicina un cacciatore che ha ucciso una lepre e che a Priapo porge come offerta un ramoscello. Il Rhomaios crede di dover ascrivere questo dipinto alla mano del maestro «dalla testa calva» dell'Hartwig. (Rhomaios, Λήκυθος ἐξ Ἐρετρίας nella Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική 1908, pp. 151-158, πίναξ 8).

Aspetti della vita privata ateniese desunti da rappresentazioni ceramiche. Di parecchi usi e costumi, di parecchi caratteri peculiari della vita privata ateniese nei secoli V e IV possiamo noi attingere la conoscenza dall'attento esame dei monumenti figurati ed in special modo dei vasi dipinti. Lo Hauser pubblica alcuni vasi in cui ravvisa alcune costumanze taiora non chiaramente accennate dal comico Aristofane. In un fondo di tazza di Berlino (t. I) di stile di Duride, in una pisside di Boston vede lo Hauser espressa l'azione di una ξαίνουσα quale è accennata in un discorso di Aristofane (Ecclesiazuse, v. 88 e segg.); cioè lo sfregare sul polpaccio la lana scardassata per agevolare l'azione successiva del filare.

I primi versi delle stesse Ecclesiazuse (v. 12 e segg.) riceverebbero luce da una curiosissima e piccante figura di donna nuda adornante l'interno di tazza col Παναίτιος καλός (fig. 51). Il τροχός o tornio dei ceramisti ci sarebbe esibito da una graziosa pelike del Museo Britannico (fig. 52): ivi due Sileni stanno giuocando sul τροχός come su di un piccolo carrosello.

La serie di quelle pitture vasculari, in cui si volle riconoscere la rappresentazione della raccolta dell'incenso, è ora dallo Hauser con acutezza convincente giudicata di nuovo come allusiva alle feste di Adone e precisamente alla festa ateniese celebrata dalle donne sui tetti delle loro case (Aristofane, *Lysistrata*, v. 389) e, secondo la espressione dell'uva su uno dei vasi, nel mese di settembre. In questa serie di pitture rientrerebbe anche il noto epinetron di Eretria (Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1897, t. 10).

Infine lo Hauser crede che all'Aristofane ceramista alluda nelle Ecclesiazuse l'Aristofane comico. (Hauser, *Aristophanes und Vasenbilder* negli *Jahreshefte des österreichischen Archäologischen Institutes*, 1909, pp. 80-100).

Il mito di Oreste. — Il Macchioro pubblica un cratere di fabbrica cumana del Museo civico di Pavia esibente una scena relativa al mito di Oreste. Secondo il Macchioro questa scena sarebbe unica nel campo della ceramica perchè alluderebbe ad un momento del mito finora non mai riconosciuto nella tradizione monumentale, cioè all'istante in cui Ifigenia, come è nei versi di Euripide (Ifigenia in Tauride, v. 469 e segg.), ordina che si sciolgano i prigionieri. (Macchioro, *Nuova rappresentanza vascolare del mito di Oreste*, negli *Jahreshefte des österreichischen arch. Institutes*, 1909, pp. 318-326).

Vasi detti di Gnathia. — Il Pagenstecher pubblica cinquantaquattro vasi della classe cosiddetta di Gnathia della collezione Reimer di Amburgo. Egli ne fa un'accurata descrizione ed aggiunge alcune osservazioni sullo stile e sulla cronologia e sulla estensione di tal genere di ceramica.

I vasi dell'acropoli di Atene (Watzinger, *Athenische Mitteilungen*, 1901, p. 70 e segg.), le brocche ellenistische raccolte dallo Zahn (*Jahrbuch des Instituts*, 1908, p. 68, n. 25), i vasi di Hadra servono come di confronto coi vasi di Gnathia e servono a datarli nel III ed anche nel II secolo avanti Cristo.

Tali vasi di Gnathia poterono essere trasportati sia in Creta (esemplari del Museo di Atene) che in Egitto e poterono essere imitati in vari luoghi dell'Italia centrale (i *pocula* latini). (Pagenstecher, *Gnathiavasen der Sammlung Reimers in Hamburg* nell'*Archäologischer Anzeiger*, 1909, pp. 1-18).

PERICLE DUCATI.

ETRUSCOLOGIA

(ANNI 1908–1909) *

A) — Generalità.

Bibliografia etrusca per gli anni 1894-1907. — *Berichte über di Fortschritte der Etruskologie für die Jahre 1894-1907* nel *Jahresbericht für Altertumswissenschaft*, vol. CXL (1908 III) pp. 79-145. — L'ultimo resoconto del genere fu quello del Deecke, morto il 2 gennaio 1897. A continuare l'opera sua per gli anni posteriori era stato chiamato il Pauli; ma egli aveva appena cominciato il suo lavoro, quando soggiacque al destino comune (7 agosto 1901); per cui toccò al dott. Herbig (uno dei continuatori, col prof. Danielsson, del CIE.) il compito di riprendere e condurre a termine il lavoro per gli anni 1894-1907. Questi separò il resoconto che riguarda l'etrusco da quello che si riferisce ai dialetti paleoitalici, e allargò il resoconto dell'etruscologia dallo stretto campo della linguistica e della filologia a quello dell' archeologia e della storia. Il resoconto pertanto si divide in due parti, l'una contiene la bibliografia ordinata per materia, l'altra la critica, la quale riguarda non le singole pubblicazioni, ma i problemi che alle pubblicazioni si connettono.

La parte comparsa in questo volume del *Jahresbericht* è la prima, e si divide in dodici capitoli: I. Biografie. - II. Resoconti, bibliografie, cataloghi, enciclopedie. - III. La questione etrusca in generale. - IV. Origine del popolo e della lingua. Questo capitolo si suddivide: 1. Ipotesi Tirreno-Pelasga. Euroasiatici; 2. *Homo mediterraneus.* Euroafricani; 3. *Homo europaeus flavus* e *homo alpinus;* 4. Gli Etruschi fra le popolazioni dell'Italia peninsolare - V. Le tombe e la craniologia. - VI. Antichità, iscrizioni, relazioni storiche in ordine geografico: 1. Etruria; 2. Località particolari dell' Etruria; 3. Territorio falisco; 4. Lazio e Roma; 5. Campania; 6. L'Italia Merid., le isole e Cartagine; 7. Gli Etruschi a Nord dell'Apennino, nella pianura del Po e fra le Alpi; 8. Le fascie della Mummia di Agram; 9. Iscrizioni di Lenno. - VII. Musei e collezioni. - VIII. Epigrafia e linguistica: 1. *Corpus Inscriptionum Etruscarum;* 2. Altre raccolte epigrafiche e interpretazione di parecchie iscrizioni; 3. Grammatica: *a)* Nozioni generali e varie, *b)* Alfabeto, *c)* Fonologia, *d)* Morfologia, *e)* Voci numerali (nomi dei mesi), *f)* Nomi propri di persona, *g)* Nomi geografici, *h)* Interpretazioni speciali. - IX. Religione: 1. Considerazioni generali; 2. *Etrusca disciplina;* 3. I fegati babilonesi e il fegato etrusco di Piacenza; 4. Altre relazioni fra la religione etr. e le religioni orientali; 5. Mitologia. - X. Arti e mestieri: 1. Nozioni generali e varie; 2. Architettura; 3. Scultura; 4. Ceramica; 5. Toreutica; 6. Pittura. - XI. Stato, città, condizioni (guerrieri, sacerdoti, scrittori, artisti, giurisprudenza, medicina, industria e commercio, pesi e monete). - XII. La famiglia (rapporti di parentela, donne, liberti), le vesti e le suppellettili.

Completano l'elenco bibliografico osservazioni particolari sparse qua e là sul contenuto delle pubblicazioni, dalle quali sono talvolta riportate le proposizioni più importanti. Notevoli a pag. 94 e seg. sono i giudizii ivi riferiti del Deecke (già del 1896) e recentemente del prof. E. Lattes intorno ai rapporti della lingua et. colle lingue italiche ed indogermaniche.

Arte ed architettura etrusca. — Ne discorre in forma sintetica il prof. Karo in un articolo *Art and Architecture (Etruscan and Early Italie* estratto da un'Enciclopedia inglese, pp. 863-866), articolo del quale diamo qui un breve sunto.

Appena giunti in Italia (verso il IX sec., per mare) ed occupato il paese (pag. 364), gli Etruschi sostituirono le città fortificate ai villaggi di povere capanne. Al secolo VII-VIII a. C. appartengono le mura potenti di Cere, Cosa, Vetulonia, Volterra, Perugia, le quali furono più volte riparate e in età

* Vedi per gli anni precedenti *Ausonia*, I, pag. 121 e 129, II, pag. 129.

più tarda provviste di porte a volta con figure di divinità tutelari scolpite nei massi che ne formavano l'arco e gli stipiti. Dentro le mura le case dovevano essere per lo più di legno: perciò andarono interamente distrutte, e per farcene un'idea dobbiamo ricorrere alle tombe. Queste nei primi due secoli, come le « tombe alveari » micenee, sono camere rotonde a cupola o rettangolari con volta di pietra, nelle quali i cadaveri cremati o inumati venivano deposti col corredo necessario per l'altra vita. Si trovano esempi del primo genere a Vetulonia, Volterra, Quinto Fiorentino, del secondo a Cere nella famosa tomba Regolini-Galassi. Queste tombe in genere non hanno ornamenti scolpiti nell'interno: solo all'esterno la porta può essere decorata da qualche bassorilievo, e da figure di orsi o leoni posti come guardia dell'entrata.

Le pareti interne sono spesso dipinte, e le pitture rimaste ci dimostrano lo svolgersi dell'arte etrusca dal VI al II sec. a. C.: esse, insieme coi sarcofagi e coi cinerari scolpiti, provano l'influenza preponderante dell'arte greca. Le pitture della più antica tomba arcaica di Veio rappresentanti strane mescolanze di animali favolosi e di uomini risalgono al VII sec. Quelle di Corneto e di Cere del VI sec. mostrano banchetti o cacce con qualche mostro marino, e una volta una scena mitologica nello stile dell'arte ionica. Alla fine di questo secolo, in luogo dei banchetti, appariscono talvolta, come per es. a Chiusi, le scene di riti funebri, di danze, di *comploratio*, di giuochi e di combattenti in costume etrusco sulla falsariga greca. Nel V secolo, in cui all'arte ionica e corinzia subentra l'attica dei vasi a figure rosse, continuano scene di banchetti e di funerali. Nel IV sec., ancora sotto l'influenza attica, prevalgono argomenti religiosi: dei ed eroi sono greci e greco interamente è lo stile: il carattere speciale etrusco appare soltanto in certi particolari rituali, nei genii alati (Lase) che accompagnano il morto all'Ade, nella figura mostruosa di Caronte, ecc.

La stessa corrispondenza si riscontra pure nei sarcofagi (pag. 865). Sul coperchio di alcuni sarcofagi di terracotta di Cere del VI sec. si vedono il marito con la moglie egualmente coricati sul letto convivale secondo il costume ionico; un secolo più tardi (come in un sarcofago di Chiusi nel Museo di Firenze) l'uomo rimane coricato, ma la donna secondo il costume attico è seduta ai suoi piedi. Quando l'antico costume umbro della cremazione colla fine del IV sec. diventa generale e i lunghi sarcofagi sono sostituiti da corti cinerarii, si nota il contrasto tra le rozze figure scolpite sul coperchio, che sono opera locale, e i bassorilievi che adornano il prospetto, in cui si possono riconoscere copie di pitture attiche, le quali potevano esser note e diffuse in Etruria per mezzo di piccoli disegni. Nell'ultimo periodo le tombe dipinte diventano rare; si mantengono però la forma e la disposizione delle camere: esempi splendidi ne sono la tomba dei Volumnii di Perugia e quella dei bassorilievi di Cere.

Per formarci un'idea dell'architettura templare ci soccorrono le tombe scavate nelle rocce, alcune delle quali, come a Castel d'Asso e a Norchia presso Viterbo, mostrano artistiche facciate con colonne coronate da frontoni ornati di sculture; più ancora le numerose figure e i rilievi di terracotta che decoravano le costruzioni tutte di legno. Le terrecotte più antiche, provenienti da Cere, Faleri e Conca, non sono più tarde del VI sec.: antefisse rappresentanti teste di ninfe e di satiri, coppie danzanti di satiri e menadi, e lastre con rilievi di guerrieri, di carri, di mostri ecc. che servivano a coprire e difendere travi e tavole di legno. Esse nel loro sviluppo seguono quello della pittura dal VI al III sec. Nella seconda metà di questo periodo si aggiunsero alle antefisse e ai fregi frontoni con sculture di terracotta, alcune delle quali, come certe figure di giovani e fanciulle del IV sec. provenienti dal territorio falisco (ora nel museo di Villa Giulia), mostrano un'arte molto progredita. Lo stesso si osserva negli avanzi dei frontoni di Telamone e di Luni, ora nel Museo di Firenze, che appartengono al III sec. e sono le più perfette opere d'arte che l' Etruria abbia saputo produrre. Non conosciamo i templi etruschi in ogni dettaglio, ma possiamo dire con sicurezza che erano per lo più di modeste proporzioni e di decorazione semplice, a forma oblunga di case di legno, con uno o due locali e portico aperto sostenuto da colonne di legno, come, benchè in stile differente, il tempio greco *in antis*. Le pareti saranno state dipinte, e le terrecotte, così brillantemente colorate, dovevano produrre un'impressione piuttosto gradita: ma i materiali per una ricostruzione nella forma originale sono ancora troppo scarsi.

Anche nelle arti minori l'influsso greco è predominante. Tra le numerose statuette di bronzo è difficile distinguere ciò che è importazione da ciò che è imitazione locale: lo stesso dubbio tocca le statue di bronzo, come la lupa capitolina. Ma sarebbe esagerazione attribuire ad artisti etruschi soltanto le opere inferiori, perchè, per quanto dipendenti dai greci per l'ispirazione, la loro abilità era riconosciuta in Atene stessa, dove i bronzi etruschi ador-

navano le case dei signori più amanti delle arti. E la fama dei bronzi etruschi possiamo dire che era pienamente giustificata rispetto al numero dei lavori davvero eccellenti o di un realismo maggiore di quello che si trova fra i greci. Anche qui lo stile ionico prevale nei lavori più antichi (statuette, vasi) del VII e del VI sec. La presenza di oggetti siri e fenici va pure spiegata col commercio delle colonie ioniche dell'Asia minore e non con relazioni dirette tra Etruria e Fenicia. Nel periodo seguente prevale l'influenza attica, come si vede chiaramente negli specchi e nelle ciste circolari di bronzo, che mostrano in alcuni esemplari una vera bellezza.

L'oreficeria etrusca (pag. 866), almeno nella fase più antica, è molto più indipendente. Infatti la Grecia non offre nulla che si possa per talento tecnico e delicatezza paragonare coi meravigliosi ornamenti e monili d'oro che si trovano nelle più antiche tombe etrusche. Le più recenti rivelano influenza greca e sono di lavorazione meno perfetta.

L'arte ceramica è sempre più o meno dipendente da quella dei vasi di metallo. Così le forme dei vasi etruschi di terracotta riproducono esemplari di bronzo, e come questi erano più o meno copiati da originali greci, la stessa impronta si ritrova nei vasi di terracotta che ne sono derivati. Solo la tecnica di questi vasi è più indipendente: essi erano foggiati in terracotta nera detta *bucchero*, ornata con figure incise o a rilievo, e benchè questa tecnica non sia infrequente nella Grecia, più specialmente nelle colonie ioniche dell'Asia M., la loro preponderanza in Etruria è tale che l'influenza greca a stento si riconosce al disopra della tecnica locale. Vasi dipinti si trovano di rado e soltanto d'imitazione: l'arte ceramica etrusca si spiega principalmente nel bucchero.

Nei primi secoli della storia Romana l'arte e la scienza etrusca dominano su tutto il Lazio e parimenti a sud sulla Campania. Coll'estendersi delle colonie della Magna Grecia e colla cacciata degli Etr. dalla Campania verso la fine del v sec. a. C. il dominio intellettuale degli Etr. su Roma andò scemando di continuo. E poichè la lega delle città etrusche fu soggiogata da Roma, la loro civiltà così caratteristica scomparve rapidamente, e sarebbe difficile trovare un esempio di opera artistica veramente etrusca più tarda del I sec. a. C.

Stato presente della questione etrusca. A. KANNENGIESSER in *Klio* (*Beiträge zur alten Geschichte*, vol. VIII, fasc. 2°, Leipzig 1908) pp. 252-262: *Ueber den gegenwärtigen Stand der Etruskischen Frage*). — Rilevata l'importanza della questione, e premesso che la soluzione spetta di preferenza all'antropologia e alla linguistica, l'a. osserva subito che le conclusioni a cui giungono i cultori delle due discipline sono affatto diverse, e mentre i linguisti si accordano, almeno nella parte negativa, nell'asserire che la lingua etr. non appartiene al ceppo indogermanico, gli antropologi si sono affermati più volte ancora sul carattere indogermanico degli Etruschi. E qui egli cita gli scritti di L. Wilser e L. Woltmann nella *Pol. Anthrop. Revue* i quali stanno per l'indogermanità degli Etr., il primo anche con argomenti (d'altra parte poco attendibili) linguistici, il secondo soltanto con ragioni antropologiche riassunte in questa proposizione: « Per me è fuor di dubbio, sulla base di studî iconografici fatti nei Musei e nelle necropoli italiche, che gli Etr. hanno posseduto il tipo dell'*homo flavus europaeus* »; quindi il Woltmann si associa all'opinione di Montelius che gli Etr. siano i Pelasgi cacciati dall'invasione dorica fuori della Grecia. Ma gli oppositori (tra essi il dott. Herbig, vedi anche *Ausonia*, anno II 1907 *Etruscologia*, pag. 147 e seg.), senza negare in modo assoluto le constataziani degli antropologi, domandano che le conclusioni sulle qualità fisiche degli Etr. ricavate dalle necropoli siano sottoposte ad una ricerca sistematica; e intanto il Kannengiesser preferisce l'ipotesi annunciata già da v. Luschan (Petersen u. Luschan, *Reisen in Lykien*, Wien, 1899 p. 198 e segg.; e C. F. Lehmann, *Zeitschr. f. Ethnologie*, 1899 p. 282) e seguita poi da L. Sofer (*Pol. Anthrop. Revue* 1907 pag. 493 e seg.), che i fondamenti antropologici di una parentela degli Etr. si debbono cercare non nell'homo flavus Europ., ma in una razza che dall'Armenia e dalle regioni del Caucaso, attraverso la Russia meridionale e le regioni Danubiane, si spinse fino alle Alpi e ai Pirenei.

Passando poi al lato linguistico della questione, nel quale si combattono due tesi opposte, quella degl'indogermanisti e quella dei non-indogermanisti, il Kannengiesser nota che la prima, sostenuta specialmente dai dotti italiani e sopratutto dal professore Lattes (del quale riconosce le grandi benemerenze per l'etruscologia particolarmente sotto il rispetto paleografico e per la padronanza « wie kaum anderer » del materiale epigrafico), va sempre più perdendo terreno, tanto che, dopo la scoperta dell'iscrizione di S. Maria di Capua, il Lattes stesso ha abbandonato lo « Standpunkt der Indogermanisten »; mentre d'altra parte la seconda ha acquistato sempre più credito, e ricorda in proposito gli studi di Pauli, Hommel, Kretschmer, d'Arbois de Jubainville, De Cara, Wirth, Sten Konows, Grierson, Thomsen, Modestov, il quale ultimo riteneva

(pag. 257) la questione oramai risolta nel senso dell'origine degli Etr. dall'Asia Minore, a cui però l'Herbig rispose già (*Berl. Philol. Woch.*, 1905, col. 1088 e segg.), che siamo ancora ben lontani da ogni sicurezza in proposito, e che occorre ancora molto lavoro, perchè la tesi dell'origine dall'Asia Minore divenga più che un'ipotesi. Ma la credenza nella parentela degli Etr. coi popoli dell'Asia occidentale è seriamente scossa dall'opera del Fick: *Die Vorgriech. Ortsnamen als Quelle f. di Vorgesch. Griechenlands.* Ivi, secondo il relatore, è solidamente provato che la Grecia e l'Asia Minore nell'età preellenica ebbero una popolazione comune pelasgica o hittita.

Sostiene il Fick (p. 100 e segg.) che, soltanto per la somiglianza del suono del nome, quando i Greci verso il 600 a. C. cominciarono a conoscere gli Etruschi, chiamarono questi egualmente Tirseni e ritennero i due popoli come una diramazione di una primitiva popolazione pelasgica; e che se una certa parentela sussiste fra le lingue dei Pelasgi-Pelagoni e degli Etr., questa si spiega facilmente con ciò che entrambi i popoli appartengono alla razza Alpina, i cui membri furono separati dall'irruzione indogermanica degl'Illirii.

Il Kannengiesser non comprende la negazione del Fick di un più stretto rapporto fra questi popoli di egual nome (Turscha-Tursenoi-Tirreni), perchè i nomi, riconosciuti pure da lui come preellenici, ritornano in gran parte fra i Cretesi e complessivamente in Etruria o almeno in suolo italico sottoposto alla influenza etrusca; e qui cita il fatto del suffisso - νϑ - caratteristico per le popolazioni preellenico-pelasgiche o hittite, che si trova egualmente nei nomi propri Etruschi, ecc. Osserva pure che gli studi sul culto e sulla disciplina sacrale etrusca, specialmente del Thulin e del Jastrow (vedi per il primo *Ausonia* II, 1907, Etruscologia pag. 129 e in questo fascicolo stesso pag. 18, per il secondo *Deutsche Literaturzeit.* 22 giugno 1907 p. 1565), mostrano tali corrispondenze colla dottrina caldaica, che non si potrebbero spiegare solamente coi rapporti commerciali, ma presuppongono una « frühere relativ grössere Nachbarschaft » degli Etr. e dei Caldei. Altri argomenti in favore di un'origine degli Etr. dall'Asia occidentale sono dati da ricerche archeologiche più recenti. Fu rilevata una certa corrispondenza fra l'arte dei Caldei intorno al lago di Van e quella degli Etr. (C. F. Lehmann-Haupt, *Materialien zur alten Gesch. Armeniens u. Mesop. p.* 95, 88, ecc.), tanto più che i Caldei invasero l'Armenia dall'Occidente e mostrano molti rapporti di coltura e di civiltà coi popoli dell'Asia Occidentale e col-

l'elemento Cario (ibid. p. 68, 120 e *Sitzungsber. der Berliner Archaeolog. Gesell.* Novembre 1907: cf. anche *Klio, aus u. um Kreta,* IV p. 387 e segg.). Ad eguali risultati era venuto il Furtwängler nell'opera sulle gemme (III p. 173 e seg. e p. 25, nota 3), e per ciò che riguarda l'arte, la tecnica e l'origine anche il Körte; ma questi si allontana da lui nel porre la data dell'immigrazione Etrusca, non nel secolo XI, ma nel secolo VIII; mentre invece il Kannengiesser fisserebbe nell'undecimo o al più tardi verso il 1000 la prima costituzione di uno stato etrusco in Italia.

Al gruppo, se così si può chiamare, dell'Asia Minore Occidentale cioè degli Hittiti, il Kannengiesser contrappone un altro gruppo di Etruscologi meno numeroso che egli chiamerebbe uralo-altaico, capitanato da Carra de Vaux, il quale sostiene che tutta la popolazione preellenica della Grecia e dell'Asia Minore, e così anche gli Etr., appartiene a popoli di razza tartara: e qui nota il relatore che l'ipotesi uralo-altaica non è da escludere senz'altro, perchè anche qui entrano in campo i così detti problemi sumeriani (C. F. Lehmann-Haupt, *Die Existenz der sumer. Sprachen;* Weisbach, *Die Sumerische Sprache;* E. Meyer, *Sumerier u. Semiten in Babylonien* e *Nachträge zur Aegypt. Chronologie).* Già J. Taylor nel 1874 aveva tentato dimostrare l'appartenenza degli Etr. agli uralo-altaici: segue le sue orme il Carra de Vaux, e per lui propendono anche il Martha (*Mélanges Perrot* pp. 233-237) e il Conder (*The Hittites and their language*). Osserva però (p. 260 e seg.) che da una certa qual somiglianza linguistica fra due popoli non si può inferire senz'altro una originaria parentela. « Per ammettere la parentela di due lingue bisogna anzitutto che vi corrisponda la loro generale struttura; ma anche questa proposizione va sottoposta a certe restrizioni ».

Per la decifrazione dell'etrusco sarebbe desiderabile che vi fossero lavoratori in maggior copia, mentre anche in Germania i professori d'Università si volgono ad altri argomenti che promettono risultati più sicuri, e fra i professori di Ginnasio gli Etruscologi sono scomparsi. Fra i pochi che negli ultimi anni abbiano fatto qualche passo sul terreno infido dell'etruscologia, oltre il Lattes e il Thulin, il Kannengiesser ricorda soltanto il Torp e W. Schulze; quegli per i suoi lavori d'interpretazione, che, quantunque soltanto parzialmente abbiano recato risultati sicuri, hanno però il merito di aver dato una nuova spinta all'etruscologia; questi per l'opera importante *Zur Geschichte der latein. Eigennamen:* è perciò da augurarsi che l'esempio dello Schulze

invogli altri ad estendere con egual metodo le sue ricerche alle lingue anatolico-pelasgiche. Ma il momento giusto per una trattazione dell'etrusco in tono maggiore (« in grösserem Stil ») sarà solamente quando si avranno dinanzi tutti i risultati degli scavi di Boghazköi, e le nostre cognizioni sulla lingua degli Hittiti si saranno essenzialmente allargate.

Gli Etruschi e la loro lingua. — È un volumetto edito dal Barbèra (pp. XII–166 in-8, Firenze, 1909), il quale contiene tradotti dal tedesco gli articoli pubblicati nella « Real-Encyclopädie Pauly-Wissowa » sull'Etruria, gli Etruschi e la loro lingua e la loro disciplina, dei quali si è fatto già un largo resoconto nell'*Ausonia, anno II* (1907) pag. 130 e segg.

La presente traduzione, scritta dal prof. Gaspare Portrandolfi, ha lo scopo (prefazione p. VIII) « di offrire agli studiosi di cose etrusche una guida scientifica, non troppo grande di mole, ma ricca di soda dottrina », e la parte che riguarda la lingua etrusca ha acquistato un valore tutto nuovo e indipendente dall'originale, perchè il prof. Skutsch volle rifondere e completare, appositamente per la traduzione italiana, il suo saggio.

L'indogermanismo e l'etruscologia. — In un articolo pubblicato nelle *Indogermanische Forschungen* (*Zeitschrift f. indog. Sprach- und Altertumskunde*, vol. 26, anno 1909 pp. 360-381): « *Indogermanische Sprachwissenschaft und Etruskologie* », il dott. Herbig dopo aver rilevato che le ultime grandi scoperte, come le iscrizioni della Mummia e del tegolo di S. Maria di Capua e l'opera dello Schulze sui nomi proprii personali latini, hanno persuaso i migliori campioni dell'indogermanismo dell'etrusco, W. Deeke ed E. Lattes — il primo temporeggiando, il secondo apertamente e senza riserve (1) — a riconoscere che la ragione sta dalla parte avversaria, e dopo aver notato che per molti l'abbandono della teoria indogermanica fu determinato più che altro dalla seducente ipotesi Pelasgica inaugurata dal Pauli stesso; dichiara illusoria la speranza che il vecchio fantasma dell'originaria parentela dell'etrusco colle lingue indogermaniche sia finalmente svanito nell'ombra, e cita a prova di questo ritorno del fantasma due fatti: primieramente l'annunzio comparso nei giornali sulla fine del 1908 che il prof. G. Hempl dell'università di Standfort in California in una comunicazione fatta nella Società Americana di Filologia in Toronto aveva dimostrato che l'etrusco e il latino hanno un'eguale radice; in secondo luogo una comunicazione del prof. Trombetti « Sulla parentela della lingua etrusca » nelle *Memorie della R. Accademia di Scienze dell'Istituto di Bologna*, Serie 1ª, tomo II, 1909 pp. 167-221), nella quale, premesso che l'etrusco non è assolutamente una lingua indoeuropea, si afferma poi che « l'Etrusco, pur prescindendo da ciò che ha preso a prestito, può essere affine all'indoeuropeo senza rientrare in questo gruppo »... e che « quando l'Etr. concorda con l'Indoeuropeo, in generale concorda anche, e meglio, col Caucasico; e ciò perchè Indoeuropeo e Caucasico sono connessi fra di loro, come con altri gruppi linguistici », ecc.

Ciò premesso, il dott. Herbig determina più chiaramente l'argomento del suo articolo con questa domanda (pag. 365): Posto che fra lingue indogermaniche ed etrusco non vi sia parentela alcuna, fin dove s'incontrano la materia e il metodo della linguistica indog. e dell'etruscologia? Dichiara quindi la necessità preliminare, anche per lo studio del materiale onomastico etrusco-latino-umbro-osco (pagina 367), di ripartire le iscrizioni etrusche, quanto è possibile, secondo i caratteri paleografici ed archeologici e secondo la distribuzione geografica; e, a mo' d'esempio del metodo da seguire, prende a confrontare fra loro, secondo le diverse loro terminazioni in *-na*, *-a*, *-u*, *-e*, *-ie*, *-i*, i nomi gentilizi che ritornano più spesso nelle iscrizioni orvietane (che abbracciano un periodo di circa trecento anni dal 600 al 300 a. C.) con quelli delle iscrizioni chiusine in generale molto più tarde (dal 300 al 100 a. C.).

Senza ripetere qui le sottili analisi e le acute considerazioni del Herbig, noterò le principali conclusioni a cui egli arriva. I gentilizii colla terminazione *-na*, ritenuta concordemente come la più caratteristica dell'Etruria, appaiono in Orvieto in numero maggiore che non tutti gli altri insieme, e quelli in *-i* con pochissimi esempi (4 su 170 esempi); mentre in Chiusi i gentilizii in *-na* sono poco più della terza parte (39 contro 92), e quelli in *-i* sono

(1) Va notato però che la concessione fatta dal Lattes agli avversarii è intera e senza riserve per ciò che riguarda il metodo dello studio e della ricerca, non per ciò che riguarda il risultato finale dello studio e della ricerca stessa. Egli ha riconosciuto soltanto questo: « essere illecito nello stato delle nostre cognizioni trattar l'etrusco al modo che il latino l'umbro e l'osco ed illecito tentar l'interpretazione dei suoi monumenti letterari col metodo etimologico attingendo liberamente alla supellettile lessicale e grammaticale indoeuropea ». Vedi *Bericht über die Fortschritte der Etruskol.* 1894-1907, pag. 94, nel vol. CXL del *Jahresbericht für Altertumswiss.* (1908, III) e *Rendiconti del R. Ist. Lombardo*, 1910, pag. 157 e segg.

trentatrè: il che vuol dire (pag. 370), che gli antichi tipi etruschi di Orvieto sono in Chiusi ricacciati fortemente indietro dall'influsso delle formazioni latine. Le variazioni, sostituzioni e cumulazioni dei suffissi in una stessa radice — così frequenti nella maggior parte delle lingue — crescono a dismisura nel sistema onomastico etr. ed etr.-latino (pag. 371); ma questa moltiplicità di suffissi, per regola, non ha nulla a che fare con ragioni di significato o di funzioni. Una tavola sinottica (pp. 372-373) mostra chiaramente questa molteplicità di variazioni nei suffissi d'una medesima radice.

Il suffisso *-na* è suffisso esclusivamente etrusco, come -νθ- per i nomi di luogo dell'Asia Minore e *-asco*, *-asca* per il linguaggio ligure (pag. 374): i suffissi *-a* ed *-u* non hanno nulla a che vedere coi corrispondenti indogermanici (gr. -ίας, -έας, -ᾶς, -ῆς accanto a -ος, e gr. -ων a lat. -o). Per contro l'etrusco *-ie*, che si ritiene dai più riflesso dell'indog. *-io*, sarebbe dovuto (pag. 375 e seg.) totalmente ad un trapiantamento dal lat.-osco-umbro; ed *-e*, *-ie* (accanto ad *-os*, *-ios*) sarebbero suffissi etruschi formati per analogia, non per legge fonetica.

Il dott. Herbig dimostra infine con una serie di quesiti (pag. 379 e seg.) come sia necessaria la comparazione di tutto il materiale, e la distribuzione critica tanto delle forme singole e dei tipi secondo il punto di vista delle diverse cronologie, quanto della provenienza o dell'influsso etrusco o latino. Conclude affermando che « das Instrument, die Methode der indogerm. Sprachwissenschaft, ist scharf und fein genug, um auch diese spröden sprachlichen Gebilde anatomisch zu zergliedern », ed esprime ferma fiducia che possa « die analysierende Methode im Bunde mit der kombinatorischen vielleicht einmal die Lösung der Rätsels vorbereiten, um die sich glänzende Phantasie und durchdringender Scharfsinn bis jetzt vergeblich bemüht haben ».

A che punto siamo colla questione della lingua etrusca? — (Nota I del prof. E. Lattes pubblicata nei *Rendic. del R. Istituto Lombardo*, serie 2. vol. XLIII (1910) pp. 157-160). — In questa nota, che ne riassume un'altra più estesa la quale sarà pubblicata nel periodico *Atene e Roma*, il prof. E. Lattes, rammentate le ultime risposte fatte dallo Skutsch e dall'Herbig, ferma l'attenzione su quello che lo Skutsch, a proposito della conversione del Deeke a favore dell'italianità dell'etr., chiamò « uno degli enigmi psicologici più strani della nostra scienza », ed osserva che l'enigma si ripete in qualche parte anche per il Torp, il quale, dopo essere sceso (1902) nell'arringo protestando contro la parentela italica od ariana e le indagini etimologiche, e dopo aver promesso ripetutamenre di astenersene », viene a dichiarare più tardi che la lingua etrusca « o più esattamente la sua madrelingua dell'Asia M., se anariana, accolse in ogni caso un gran numero di parole indogermaniche ». Quindi sottopone all'attenzione dei compagni di studio tre fatti capitali, i quali, seriamente considerati, possono aiutarci a sciogliere il piccolo enigma psicologico: « 1. le relazioni, ora d'identità, ora di evidente parentela, che intercedono fra' nomi propri personali etr., ed i latini umbro oschi; 2. la signoria secolare degli Etr. in Roma e l'influsso loro sulla civiltà latina; 3. la squisita latinità delle più fra le parlate odierne appunto della Toscana, in paragone con tutte le altre d'Italia ».

I fatti considerati spiegano il perchè del « fascino irresistibile che le concordanze vere od apparenti dell'etr., sia col latino, sia con altro idioma della famiglia indoeuropea, esercitano sovente pur sugli studiosi più cauti e preparati, specie in confronto alla teorica disperata dell'isolamento ». « Sgraziatamente », conclude il prof. Lattes, « ciò non basta a distruggere gli argomenti contrarî, nè sopratutto, mentre prova troppo, basta ad interpretare, col consenso dei periti, le 231 linee della mummia, le 61 della grande iscrizione capuana, le 46 del cippo di Perugia ».

Un corso di Etruscologia nell'Università di Monaco. Il dott. Herbig, bibliotecario della R Biblioteca di Monaco ed uno dei continuatori del C I E., ha conseguito la privata docenza nella Università di Monaco, e terrà nell'inverno prossimo un corso di Introduzione allo studio della lingua e delle antichità etrusche: *Einführung in die etruskische Sprach-und Altertumswissenschaft.*

È stato più volte lamentato l'abbandono in cui dai filologi sono generalmente lasciati gli studi etruscologici. Si può bene augurare che il corso tenuto da uno specialista di questi studî come il dottor Herbig e in una università come quella di Monaco, avrà forza di accaparrare nuove energie di giovani volonterosi, e di spingerle verso un campo di lavoro nel quale le braccia degli operai sono ancora troppo scarse.

B) — Epigrafia.

Per il *Corpus Inscriptionum Etruscarum.* — Nei *Sitzungsberichte* della R. Accad. di Monaco (4 luglio 1908: *Bericht über eine Reise nach Italien in Frühjahr 1908)* il dott. G. Herbig riferisce intorno

ad un viaggio (il quarto della serie) fatto in Italia per raccogliere e completare i materiali necessarii alla continuazione del CIE. In questo viaggio egli si occupò specialmente delle iscrizioni campano-etrusche del Museo Nazionale di Napoli, delle falische trattate dal Garrucci nella casa dei Gesuiti a Posilippo, delle sud-etrusche di Suessula nella collezione Spinelli di Cancello, e di quelle del Museo di Capua. Continuò poi le sue ricerche a Roma nel Museo di Villa Giulia, quindi a Civita Castellana, Perugia, Pesaro, Bologna, Piacenza, Adria, Padova e Trento.

La revisione delle iscrizioni di Marzabotto nel Museo del Conte Aria, fatta in parte già dal prof. O. A. Danielsson, fu compiuta in quell'anno stesso dal dott. Nogara, il quale collazionò di nuovo le iscrizioni degli specchi etruschi della raccolta Garovaglio nel Museo Civico di Como ed esplorò i graffiti di parecchi vasi del Museo medesimo.

Lavori preparatorii per il vol. II del CORPUS INSCRIPTIONUM ETRUSCARUM. — Intorno a questo argomento *(Der gegenwärtige Stand der Vorarbeiten zum Zweiten Bande des Corpus Inscriptionum Etruscarum)* fu presentata dal professor O. A. Danielsson al Congresso Internazionale di Scienze Storiche di Berlino (2ª sezione, Storia Greca e Romana, agosto 1908), una relazione inserita poi in « Le Mond Oriental » II, 1908. A quanti seguono con interesse le vicende dell'importante pubblicazione, non tornerà discaro leggere qui un sunto di quanto fu esposto dall'autorevole relatore.

Morto immaturamente il primo iniziatore ed editore del *Corpus*, Carlo Pauli, nell'agosto 1901, quando era quasi ultimato il primo volume, ne assunsero la continuazione, per la parte materiale, le due Accademie di Berlino e di Lipsia insieme alla casa editrice (Johann Ambrosius Barth) di Lipsia, e per la redazione lo stesso prof. Danielsson, che già prima aveva coadiuvato il Pauli nella raccolta del materiale, e il dott. Herbig a cui il Pauli aveva affidata la parte che riguarda le iscrizioni degli *instrumenta*, in collaborazione col dott. B. Nogara, Direttore del Museo Etrusco nel Vaticano.

I materiali lasciati dal prof. Pauli per il 2º volume contenevano moltissime copie d'iscrizioni, corrispondenze con raccoglitori italiani, letture ed osservazioni degne in tutto dello sguardo acuto e felice del compianto autore, ma nell'insieme essi rappresentavano niente più che un primo abbozzo, un sussidio prezioso, non una base sicura per l'opera dei continuatori.

Per correggere, completare ed arricchire questi materiali, tanto il dott. Herbig quanto il prof. Danielsson, col consenso delle autorità da cui dipendono, fecero parecchi viaggi in Italia, sussidiati dalle Accademie di Prussia e di Baviera ed anche dal governo Svedese: e due resoconti di questi viaggi furono pubblicati nei *Sitzungsberichte* della R. Accademia Bavarese delle Scienze del 1904 e del 1908. Il lavoro poi di redazione andò così ripartito. Il prof. Danielsson prese per sè le iscrizioni non strumentali di certa o d'incerta provenienza (escluse le falische), i rispettivi *addenda*, ed una parte degl'indici (specialmente l'indice verbale affidatogli già dal Pauli): il resto rimase al dott. Herbig, il quale perciò, oltre che di una parte degli indici, si occupa delle iscrizioni falische, di quelle trovate in Italia fuori dell'Etruria (Campania, Umbria, Emilia ecc.), di quelle trovate fuori d'Italia (p. es. della Mummia di Agram), di quelle considerate di carattere quasi–etrusco o tirrenico (come quelle di Lenno e di Novilara) e finalmente delle numerosissime iscrizioni strumentali.

Si può discutere se una tale distinzione fra iscrizioni strumentali e non istrumentali, tolta in prestito dal *Corpus Inscr. lat.*, sia stata veramente felice; ma una volta accettata per il 1º volume, si dovette mantenerla per il resto: si è fatta eccezione soltanto per le iscrizioni falische, campane e dell'Italia Settentrionale, che hanno qualità linguistiche diverse e per le quali quella distinzione fu soppressa.

Per accelerare la pubblicazione, per impulso del dott. Herbig, fu stabilito di dividere il 2º volume in due sezioni con numerazioni proprie: la prima, redatta particolarmente dal prof. Danielsson, contiene la continuazione immediata del 1º volume (iscrizioni del territorio volsiniese), e il primo fascicolo di questa fu già pubblicato sullo scorcio del 1907; la seconda, opera speciale del dott. Herbig, avrà numerazione propria e comincerà colle iscrizioni falische: una parte è già composta e vedrà la luce entro il corrente anno 1910.

Il disegno generale e le norme fondamentali del lavoro sono ancora quelli del Pauli e seguono essenzialmente l'esempio del *Corpus Inscr. Latinarum.* Le variazioni introdotte, che meritano una menzione speciale, sono le seguenti:

1) Le iscrizioni latine ammesse sono assai minori che nel primo volume, e limitate, oltrechè alle bilingui, a quelle che appaiono in rapporto immediato colle etrusche (p. es. quelle della tomba del Tifone a Corneto), e a quelle che presentano un tipo linguistico misto etrusco-latino, come le iscrizioni falische.

2) È fatta parte più larga di prima alla letteratura etruscologica, soprattutto a quella che ha per oggetto la critica dei testi, e secondariamente a quella che ha rapporto coll'interpretazione.

3) Maggior attenzione vien rivolta ai caratteri cronologici delle iscrizioni in rapporto coi dati archeologici, paleografici, e in parte anche con alcuni fenomeni morfologici.

Per ciò che riguarda gli indici, in aggiunta alla concordanza dei numeri del CIE. con quelli delle raccolte precedenti e all'indice delle parole, saranno dati indici particolari per alcuni fenomeni speciali di fonologia e morfologia, per i caratteri paleografici, per i luoghi d'origine delle iscrizioni, e per la letteratura etruscologica.

Il prof. Danielsson conchiude la sua relazione col desiderio e la speranza che l'opera fondata dal Pauli possa avere un felice compimento e diventare una fonte fidata e praticamente vantaggiosa per la storia dell'Italia antica, e finisce col voto, « si fas est », che « la raccolta dei monumenti scritti dell'Etruria non rimanga più a lungo un libro chiuso con sette sigilli, ma possa darci presto la buona ventura di ritrovare quella chiave dell'enigma etrusco », che purtroppo, sgraziatamente, ancora ci manca.

Iscrizioni falische (Corpus Inscriptionum Etruscarum, vol. II). — Il dott. G. Herbig ha pubblicato testè in fascicolo separato coi tipi di J. Ambrosius Barth *(Tituli Faleriorum veterum linguis falisca et etrusca conscripti*, pp. 1-60, Lipsiae 1910) la prima parte delle iscrizioni falische che dovranno formare il primo fascicolo della seconda sezione del CIE. II.

Le iscrizioni qui raccolte sono quelle che appartengono ai sepolcreti di Civita Castellana (Celle, Vignale, Sassi Caduti, Le Colonnette, Lo Scasato, La Penna, Valsiarosa, Terrano, Purgatorio), i quali furono esplorati negli ultimi decenni del secolo scorso ed arricchirono coi loro materiali il Museo Nazionale di Villa Giulia fuori Porta del Popolo. Molte di queste iscrizioni erano state pubblicate prima dal Deecke nel suo lavoro *Die Falisker* (Strassburg, 1888), altre furono date poi dal Gamurrini nel IV volume dei *Monumenti antichi* dell'Accademia dei Lincei, e da ultimo dal Thulin nelle *Römische Mitteilungen* (vol. XXII, 1907), altre — benchè non molte — rimanevano ancora inedite. Ora, mercè l'opera del dott. Herbig, queste iscrizioni si trovano riunite ed esposte con uniformità di metodo, secondo le norme adottate dagli editori del CIE. Quindi ogni iscrizione o gruppo d'iscrizioni è preceduto dalle necessarie notizie storiche e descrittive e accompagnato da facsimili con note bibliografiche ed illustrative del testo, le quali presentano allo studioso in forma chiara e riassuntiva i primi elementi indispensabili per continuare ed approfondire qualsiasi ricerca.

Con questo fascicolo sopraggiunto, poco più di due anni dopo quello del prof. O. A. Danielsson (vedi *Ausonia*, 1908 p. 150 e segg.), abbiamo novella prova che l'opera del CIE. è non solo viva, ma vitale, e che essa continua fedele al nobile esempio che il compianto prof. Pauli ne ha lasciato nel primo volume.

Iscrizioni falische. — In *Glotta (Zeitschrift für griech. u. latein Sprache*, vol. II pp. 83-110, 181-200) il medesimo dott. Herbig espone una serie di considerazioni per lo più grammaticali intorno ad alcune iscrizioni falische che vedranno presto la luce nel 2° fascicolo del II vol. del CIE. In queste considerazioni egli tratta specialmente della voce *oufilio* nella quale riconosce un gentilizio = lat. *Aufillius, Ofil(l)ius, Afil(l)ius* (p. 84 e segg.); delle forme *arute, aruto, arunto*, ecc. accanto ad etr. *arnϑ, arnϑi* ecc. e lat. *Ar(r)uns, Ar(r)untius* ecc. (p. 89 e segg.); della voce *cela* nelle iscrizioni etr. e fal. nella quale egli vede il gentilizio latino *Cella* (p. 109 e segg.); e finalmente delle vicende di *-s* finale falisco secondo le varie uscite in *-os* (pag. 183 e seg.), in *-us* pag. 185 e segg.), in *-as* (pag. 188 e seg.), in *-is* (pag. 190 e seg.), in *-es* (pag. 192 e segg.) di fronte alle desinenze corrispondenti latine, e conclude che, sulle ragioni della diversa trattazione del falisco *-s* dopo *o, u, a, i, e*, si potrà giudicare in modo definitivo quando si avrà una monografia esauriente sulle vicende di *-s* finale nei linguaggi latini e nell'etrusco, e che già fin d'ora si può stabilire che il naturale sviluppo fonetico nel falisco viene più volte spezzato dal particolare trattamento dei nomi stranieri.

Antica iscrizione vascolare falisca. — Il R. Ispettore degli scavi Ing. Mengarelli, mentre era alla direzione del Museo di Villa Giulia, fece rimettere insieme i frammenti di un grande vaso cinerario di terracotta, con iscrizione graffita, sul quale aveva richiamato l'attenzione il Gamurrini fin dall'anno 1894 *(Monumenti antichi della R. Acc. dei Lincei*, IV, p. 339), notando che « tanto la tecnica quanto la paleografia ci riportano al sesto secolo a. C. ». Con tal mezzo anche l'iscrizione potè essere ricomposta, e molto opportunamente il Mengarelli stesso ne pubblicò la notizia nel *Bullettino d'Arte* del

Ministero della Pubbl. Istruzione (Roma, 1908, pp. 101–103), accompagnandola con due riproduzioni che danno un'idea esatta sia del vaso sia dell'iscrizione rimasta. Il vaso proveniva dalla tomba LXII in Colonnette presso Civita Castellana.

Dell'iscrizione si occupò il dott. Thulin, che ne diede subito dopo comunicazione nel *Rheinisches Museum* (N. F. 63, a. 1908, pp. 254–259: *Eine altfaliskische Vaseninschrift*), presentando insieme la riproduzione di una copia dell'iscrizione disegnata da lui un anno prima nel Museo stesso di villa Giulia. La trascrizione del Thulin è la seguente:

Linea 1ª _ceres: farn*e**tom: u***ua || u *m: * ||_
» 2ª _radeuios: mama z(e)xtos med f**iqod: prauos urnam: so(q) || *orded karai: eqo urne ||_
» 3ª _telafitai dupes: arcentelom huti**ilom: pe: para**douiad_

L'iscrizione è incisa a spirale da sinistra a destra, come in altre iscrizioni arcaiche etrusche, e solo nel mezzo apparisce trilinea (pag. 256). L'alfabeto ivi adoperato è essenzialmente quello delle iscrizioni di Narce. Ne differisce per il segno proprio del χ etrusco, che qui ha valore di *f*; per il *q*, che qui ha la forma del ϙ greco (cf. le iscrizioni greche del VI e VII sec. di Creta, Tera, Beozia, ecc.); per il segno della *s* formato solitamente di quattro tratti ed una volta di sei ecc. Mancano *b* e *d*: per il suono gutturale concorrono tre segni: *c*, *k*, *q* e regolarmente *c* davanti ad *e*, *k* davanti ad *a*, *q* davanti ad *o*.

Quanto al testo (pag. 252 e seg.) il Thulin nota fra l'altro, che la parola *radeuios* in principio della seconda linea pare contenga un nome con segnacaso di nominativo. In *mama* vede la radice fondamentale di formazioni come *Mamius*, *Mameius*, *Mamulla* ecc. Supposto poi che *karai* equivalga a lat. *carae*, egli restituisce la parola seguente in *(q)orded* = *corde*. Nella terza linea *Telafitai* gli sembra nome di divinità in dativo; *dupes* (secondo congettura del prof. Danielsson) nome di un animale da sacrificio *bipes* (cf. tavole Eugub. VI b 9); *arcentelom* un diminutivo di *argentum* o una forma aggettivale derivata sempre da *argentum*; *pe*: *para* forma di perfetto analoga al *fe*: *faked* della fibula prenestina (quasi *paravit*); *doviad* certamente forma verbale equivalente a *duat duit* (cf. umbro *pur-dovito* = *porricito*).

Intorno alla iscrizione etrusca di S. Maria di Capua. — Appena pubblicata dal Buecheler nel *Rhein. Mus.* LV (1900) pp. 1-8, l'importante iscrizione

fu ripetutamente studiata dal professor E. Lattes, prima nei *Rendiconti del R. Istituto Lomb.* 1900, pp. 345-371 e 541-562 e ancora 1904 pp. 703-709, poi in *Bezzenberger's Beiträge*, XXVI, pp. 154-161 e XXVIII pp. 112-142: sopraggiunse in seguito il prof. Torp colle sue *Bemerkungen zu der etr. Inschrift von S. Maria di Capua* (Cristiania 1905), quindi in *Etr. Beiträge, zweite Reihe* (1906) e quasi contemporaneamente ancóra il Lattes coi *Nuovi appunti* nei *Rendiconti* ecc. 1907, pagine 738-748 (vedi *Ausonia* II, 1908, col. 151).

In seguito alla pubblicazione del Torp, il professor Lattes ritornò sull'argomento con una *Memoria presentata all'Accademia di Archeol. lettere* ecc. *di Napoli* (vol. XXVI, anno 1907, pp. 1-16) col titolo *Le « annotazioni » del Torp alla grande iscrizione etrusca di S. Maria di Capua.* In essa egli espone prima i risultati della nuova trascrizione fatta dal Torp, e le nuove lezioni proposte, notando i punti in cui se ne distacca; quindi riferisce (p. 7) le « annotazioni » ermeneutiche, le quali concordano colle congetture del Lattes quanto al contenuto sacrale dell'iscrizione, « contenuto reso manifesto da' molti nomi di deità e dai frequenti numerali ». Quanto poi al significato proposto dal Torp per i singoli capitoli dell'iscrizione, se e sino a qual punto esso risponda al vero, il Lattes si rimette ai trovamenti avvenire. Si compiace intanto del giudizio concorde sul contenuto generale, sull'identità delle voci *vacil* e *vacl*, sulla funzione di verbi finiti delle voci *ilucve* e *ilucu*, sulla frequenza caratteristica del vocabolo *tula (tule tulei tules tuleti)*. Dopo *tula* (pag. 10) solo un'altro vocabolo egli vede nell'iscrizione che « nella presente povertà possa servire di caposaldo ermeneutico, cioè *mulu...* vocabolo di sicura conformità con *tula*, perchè occorso, oltrechè nelle leggende di molti vasi sepolcrali, anche in qualche epitafio (CIE. 195 *mulune*) e dai più concordemente interpretato all'incirca « dedicò » o « consecrò »; ed una sola proposizione del documento gli riesce « abbastanza chiara da poterla tradurre e interpretare, la semilinea cioè con cui esso si chiude (lin. 61): *viltur ur. is. ziχun* = *Veltur Deus scripsit* ». A conferma di questa traduzione egli adduce le parole finali del frammento piranesiano (CIE. 3237 lin. 1 con Giunte post. correz., pag. 140 sg.) [*vi*]*n ϑuni ais ziχu*, del Cippo di Perugia (CIE. 4538 B 21-22) *iχ ca ceχa ziχuχe*, di un'epigrafe arcaica di Narce (Mon. ant. Linc. IV, 326 e sg.) *mlaχuta ziχuχe mlaχta ana zinace* dell'arcaica di Formello (Bull. Inst. 1882 p. 88-89) *Veltur zinace a zarua zarua zaruas*, nelle quali tutte il sacerdote celebrante attribuì alla divinità

(*Veltur* o *Cecha* o *Malacia*) la scrittura destinata a serbar memoria della celebrazione compiuta (cf. CIL. IV 1520 *scripsit Venus Fisica Pompeiana*).

Iscrizioni etrusche di Suessula. — *Rheinisches Museum für Philologie* (vol. 64, a. 1908, pp. 120-136: *Etruskische Inschriften aus Suessula*).

Il dott. Herbig, come già prima nei *Sitzungsberichte* dell'Accad. di Monaco (4 luglio 1908), racconta che nell'aprile 1908 potè visitare la scelta raccolta del barone Spinelli a Cancello, e vi trovò « accanto a pezzi già noti un paio di iscrizioni inedite sud-etrusche (non campano-etrusche) su vasi di fabbricazione locale, di straordinaria importanza per le relazioni storiche degli Etruschi colla Campania ». In seguito egli passa in rassegna le iscrizioni etrusche di Suessula (p. 122), nove di queste già note e sette ancora inedite, fermandosi specialmente ad esaminare le due più lunghe: n. 9 (*mi nipi capi mi χuliχna cupes | alϑrnas ei*), e n. VII b (*ϑupes fulusla mi ei minpicapi mi nunar|ϑevruclnas*), colle quali mette a riscontro una terza iscrizione di un bucchero chiusino (p. 129): ... *kinas'kurtinas'eniminipikapi mirnunei*, facendo rilevare il parallelismo dei costrutti dei quali risultano composte. Viene quindi a studiarne le singole parole dividendole in nomi proprii di persone, nomi comuni che designano gli oggetti inscritti, e pronomi.

Tra i pronomi rileva prima il comune *mi* = « hoc » (forse anche « hic, haec, hunc, hanc »); accanto al quale con simile funzione dimostrativa mette *ei, ein, en* associandosi in questo alle opinioni già espresse del Lattes e del Bugge. Trova indubbiamente nomi proprii di persona in *ϑup-e(s)* presupposto già da *ϑup-ites* (CIE. 2338) e da *ϑup-r-e* (CIE. 1637) = lat. *Tupidius* o *Dupidius* (Schulze 246) e *Tubero* (Schulze 303); in *fulu-sla* gen. di genitivo di *fulu, lulu* = lat. *Fulo, Fullonius, Folnius* (Schulze 168, 299, 318); in *alϑ-r-na(s)* che pare debba collegarsi con *al(e)ϑna* come *cup-r-na* con *cup-na* (Schulze 71, 90, 157); in ... *kina(s')*, che per la nota desinenza *-ina* sembra doversi restituire con un nome gentilizio.

Più difficile appare una netta distinzione fra nomi proprii di persona e nomi comuni d'oggetti in vocaboli come *nipi, capi, χuliχna, cupe,* noti già da altre iscrizioni, e nel nuovo *nunar (rnunei)*.

Sembra assicurato come nome vascolare *χuliχna*: non così *cape, capi, cupe,* i quali, quando si pensi a *Capius* e *Cupius* (Schulze 145, 147), si possono ricondurre a nomi proprii di persona (p. 132 e seg.). Pertanto, dividendo diversamente il costrutto (1. *mi nipi capi;* 2. *minipica pi;* 3. *mini pi capi*), il dottor Herbig mostra come si possono avere interpretazioni molto diverse: 1) *hoc Nepius Capius, hoc vasculum Capius* (fecit o dedit), *Minius Nepius Capias;* 2) *Minius Pica,* Pi (o *pi* nel senso di fecit o dedit), « dies hier Pica pi »; 3) *Minius Pi . Capius, Minius pi . vasculum,* « dies hier pi . Capius ». Donde risulterebbe che in questo costrutto si avrebbe il nome proprio non del possessore (già ricordato in altre parti delle iscrizioni: *ϑupes fulusla* ecc.), ma dell'autore del vaso.

Quanto a *nunar* (*rnunei*) l'Herbig nota che potrebbe essere anche un nome gentilizio: cf. *nune, nunial, nunias'* = lat. *Nonius*, e per la desinenza *-ar, ukar, ankar* (CIE. 773 ecc.). Quanto ad *uclnas* dell'iscrizione n. VII b, vede sicuramente un nome gentilizio da confrontare con lat. *Oculnius, Ogulnius, Oglinia* (Schulze, 150 e seg.); e per *tevr* ricorda *iχutevr* dell'iscriz. di Magliano. Conclude col dire (p. 136) che con iscrizioni simili non è possibile dare più che « die grammatische Zergliederung und die Feststellung der Satzteil-Funktionen ». Il volerne dare in più le traduzioni, nello stato presente delle nostre cognizioni, « ist unmetodisch und wird immer wieder zu schweren Verirrungen führen ».

Iscrizioni preelleniche di Lenno. — La nuova pubblicazione del prezioso cimelio per cura dei dottori Nachmanson e Karo annunciata nel primo volume dell'*Ausonia* (pag. 130) comparve in due articoli separati nelle *Athen. Mitteilungen*, 1908 (*Die vorgriechischen Inschriften von Lemnos*, pp. 47-74 e tav. V).

Nel primo articolo dovuto al dott. Nachmanson si rifà la storia della stele pubblicata, come ognun sa, la prima volta nel *Bull. d. Corr. Hell.* (X, 1886 pag. 1 segg.), la quale, trasportata da Lenno ad Alessandria d'Egitto, divenne proprietà di un dotto greco B. Apostolides e da lui fu ripetutamente illustrata nel *Bull. d. l'Institut Égyptien*, 4 serie (II 1902 pag. 321-334, 353-370 e III 1902-1903 p. 123-152.). In occasione del Congresso Arch. di Atene del 1905 il medesimo Apostolides trasportò la stele ad Atene e generosamente ne fece dono al Museo Nazionale di quella metropoli, dove si trova ora esposta nella sala dei cimelii di Argo, Inv. 13664. Il dott. Nachmanson, il quale dichiara di non intender nulla dell'iscrizione (pag. 49), si propone nel suo articolo di trattarne dal punto di vista puramente epigrafico. Egli, aiutato dal sig. R. Heberdey, studiò il monumento primieramente nel maggio 1906, e ne mandò calchi e lettura al prof. Danielsson, il quale rispose con parecchie osservazioni e domande; e

queste diedero occasione a nuove indagini e congetture, di cui egli crede utile informare gli studiosi.

Senza ripetere le minute indagini del Nachmanson, basterà per questo notiziario riferire la lettura delle due iscrizioni, accertata dal nuovo pazientissimo esame (pag. 54 e seg.).

Iscrizione A

holaiez naφoϑ ziazi ⁝
maraz ⁝ *mav*
sialψveiz ⁝ *aviz*
evisϑo ⁝ *zeronaiϑ*
zivai
aker : *tavarzio*
vanalasial ⁝ *zeronai* ⁝ *morinail*

Iscrizione B

holaiezi ⁝ *φokiasiale* ⁝ *zeronaiϑ* : *evisϑo* ⁝ *toverona[i*
rom : *haralio* : *zivai* : *eptezio* : *arai* · *tiz* : *φoke*
zivai : *aviz* : *sialψviz* : *marazm* : *aviz* : *aomai*

Mentre gli studî rivolti finora alla stele hanno avuto per oggetto le iscrizioni, il dott. Karo nel suo articolo *(Die « Tyrsenische » Stele von Lemnos)* porta la sua attenzione (pag. 65) sul rilievo, per assegnare al monumento il posto che gli spetta nello svolgimento dell'arte arcaica.

La stele nella parte inferiore è troncata, e, data la sua larghezza, il guerriero ivi rappresentato doveva essere ritto: la base doveva essere bassa, altrimenti l'iscrizione non sarebbe stata leggibile. Così è anche in parecchie stele etrusche, che hanno piccola base e l'iscrizione incisa nel fondo del rilievo, a differenza delle stele attiche, che sorgono su alti basamenti e portano l'iscrizione incisa nella base. Il guerriero, ritratto con leggero rilievo alto da due a quattro millimetri, volge a sinistra e tiene nella destra la lancia. La faccia si riconosce soltanto al contorno: le linee del naso e della fronte sono oblique, il naso sporgente, tutta la testa sproporzionatamente larga: il tipo non parrebbe greco, e il profilo ricorda appena il tipo asiatico-semitico, perchè la linea del naso corre quasi affatto diritta. Sarebbero desiderabili termini di confronto di Lenno stessa, ma assai pochi sono i materiali di cui possiamo disporre. Alcuni vasi e terrecotte di Lenno pubblicati dal Fredrich (*Athen. Mitt.* XXXI 1906, pag. 60 e segg.) mancano di indicazioni sulla loro precisa provenienza, e nulla sappiamo della tomba sulla quale la stele era eretta e sulla sua antichità. Qualche induzione si può tuttavia tentare (pag. 68 e segg.).

I materiali presentati dal Fredrich, tratti da una parte ristretta dell'antica necropoli di Myrina sono di tutti i periodi, dal preistorico al romano, ma la massima parte dei vasi e delle terrecotte, possono appartenere al VII o al VI secolo e bastano a caratterizzare un'industria locale.

La ceramica è monocroma, di una specie di bucchero grigio o nero come si trova comunemente dappertutto nell'Asia Minore settentrionale fin dai tempi più antichi, ma le forme sono speciali e staccano dalle etrusche contemporanee più ancora che da quelle dell'Asia Minore e sembrano anteriori alla cacciata dei Tirseni da Lenno per opera di Milziade (a. 510 a. C.). Appena di poco posteriori possono essere le terrecotte. Tra queste il Karo distingue due gruppi: l'uno di tavolette a contorno di figure che egli rassomiglia alle forme usate per ritagliare focacce (Lebkuchenfiguren), l'altro di teste di una dea, e le teste, tanto nelle une quanto nelle altre figure, hanno di comune la forma del naso colla punta rivolta all'insu, ciò che dà a quei profili un'espressione quasi ridicola. Questa forma del naso è più pronunciata nelle teste e meno in una tavoletta, meno ancora nel guerriero della stele, ma il guerriero ha di comune con una figura delle tavolette la forma del mantello. Non si potrebbe per ciò solo attribuire i vasi e le terrecotte alla stessa cultura non-greca, ma non sarebbe nemmeno troppo audace attribuire questi speciali prodotti ai Tirseni di Lenno. L'influsso greco non manca, ma questo influsso non potè sopprimere le caratteristiche dell'arte locale.

Miglior risultato sembra promettere il confronto colle pietre sepolcrali etrusche (pag. 42). Il Karo richiama in proposito alla memoria le stele di Vetulonia e di Fiesole nel Museo di Firenze, quella di Volterra nel Museo Guarnacci (vi si aggiunge ora quella di *Pomarance:* vedi A. Milani, *Italici ed Etruschi*, tav. XVI n. 72), e mostra in esse non pochi elementi di affinità colla stele di Lenno, senza inferirne però un rapporto diretto. Concludendo (pag. 74), ritiene che la stele appartenga ad una popolazione non-greca, che egli chiama *tirsenica.* Crede perciò, e spera di poter presto dimostrare, che gli Etruschi erano anche Tirseni, i quali verso il IX secolo passarono per mare in Italia. Le differenze che si notano nella lingua e nell'arte si spiegano facilmente col fatto che per più secoli i due rami della stessa razza furono separati dal mare e non ebbero rapporti commerciali fra loro. Egli pensa che noi potremmo avere una chiara dimostrazione dei Tirseni a Lenno, quando fosse esplorato sistematicamente il suolo quasi ancora intatto delle isole dell'Egeo.

Le iscrizioni preelleniche di Lenno e gli Etruschi. — Ne tratta il dott. R. Pettazzoni in una nota pubblicata nei *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei* (*Zerona. Contributo alla questione degli Etruschi*, serie 5, vol. XVII, 1908, pp. 652-666) sostenendo, sia pure in via indiretta, che l'iscrizione possa derivare da un individuo o da una popolazione etrusca, ma non però nel senso che l'individuo o la popolazione fosse indigena dell'isola di Lenno. Egli stabilisce da principio l'identità fra la divinità femminile Ζηρυνθία di Samotracia con *Zerona, Zeronaiϑ* dell'iscrizione preellenica di Lenno; che la parlata preellenica di Lenno era un dialetto tracio e tracii i Lennii stessi, e che da un Asiatico, probabilmente della costa, divenuto per una ragione qualsiasi devoto della dea Lemnia, derivò la famosa stele. E riguardo all'iscrizione della stele riassume il suo pensiero così (pag. 666): « Non c'è ragione di affermare che Lemnos abbia avuto una popolazione etrusca, se anche l'iscrizione di Kaminia sia in lingua « etruscoide »: c'è ragione di affermare che Lemnos ebbe una popolazione tracia, anche se il linguaggio dell'iscrizione di Kaminia non è un linguaggio tracio ».

Iscrizione della grande stele di Novilara. — Col titolo *Zum Alphabet und zur Sprache der Inschrift von Novilara* il prof. E. Lattes pubblica in *Hermes* (vol. XLIII, a. 1908, pp. 32-37) un articolo, in cui, prendendo le mosse da alcune affermazioni dello Skutsch (Pauly-Wissowa, Etr. Sprache, col. 780), passa a rilevare alcune nuove congruenze fra l'alfabeto e la lingua dell'iscrizione di Novilara e l'alfabeto e la lingua delle iscrizioni etrusche.

Congruenza alfabetica è la presenza del *b* tanto nell'iscrizione di Novilara quanto in alcuni antichi alfabeti ed iscrizioni etrusche o etruschizzanti.

Congruenze lessicali sono: *ipiem* di Novilara con etr. *ipe, ipa, ipi; is'airon* con *is'er* dell'iscrizione di Capua; *tules'*, oltrecchè col noto *tul tular* con *tules tule tulei tuleti tula tul* ancora dell'iscrizione di Capua; *taves'* con *tavi* (Fab. 77 tav. VI bis) e *tae-ϑ tae . i . ti* della Capuana; — congruenze lessicali e sintattiche: *ares' taves* con *tez are* (Fab. 2249), *ti ar* della Capuana con *arai tiz* dell'iscr. di Lenno; e fors'anche *s'ut . trat . nes'i* con *s'uϑi nes'l* o *neisl* (Fab. 2133 e segg.); *ipiem . rotnes' . lútúis' . ϑalú . is'perion . vúltes'* con *velϑa ipe* dell'iscr. della Mummia (X. 8-9); *tena-c anvs et s'út lakút* con *mimenica-c marcalurca-c eϑ tuϑiu* del piombo di Magliano.

La compagna dell'iscrizione di Novilara. — Nei *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei* (anno 1909, vol. XVII ser. 5ª: *Nuova stele Picena* pp. 681-694) il prof. Mariani pubblica una stele iscritta proveniente da Fano, somigliantissima per la fabbrica e per la tecnica colla grande iscrizione già nota di Novilara, e che con questa e coll'altra frammentata pure di Novilara, venne esposta nelle sale del Museo Kircheriano.

La stele è frammentaria in basso, in alto e sul lato destro. Sul dritto, in mezzo agli altri fregi, si distinguono in alto la ruota radiata da cui partono spirali ricorrenti tutto all'intorno dell'iscrizione, la quale occupa il centro, è da destra a sinistra, e consta di tre linee quasi intere e di una quarta quasi interamente cancellata. Il prof. Mariani la trascrive così (pag. 683): *Pa . s'aticot / ke s'oteri / amvet: nk / . . . . .k . . .i.*

Sul rovescio, in registri orizzontali, tre dei quali sono rimasti più o meno completi, sono disposte varie scene con figure eseguite a contorno continuato, le quali dovevano essere completate dalla pittura (pag. 684) e rappresentare « la biografia, se non reale, almeno simbolica » del defunto, come l'iscrizione « lo stato civile » di lui (pag. 688).

Il Mariani mette poi in relazione questa stele colle altre cinque (figurate) del gruppo, illustrate già dal prof. Brizio (*Mon. Lincei* V, 1895 pag. 91) e che si riferiscono al V o al più al VI sec. a. C. (pag. 690); e per l'iscrizione mette a riscontro *Pa* iniziale col noto prenome *Papas* o *Papius; S'aticot* coi temi onomastici italici di *Saticula Satricum*; e la terminazione *-ot* con *erot, trot* ecc. della grande iscrizione di Novilara; *ke s'oteri* con *soter* della medesima iscrizione, ecc.

Nella *Glotta (Zeitschrift für griech. u. latein. Sprache*, vol. II, a. 1909, pp. 265-270) il prof. E. Lattes, in seguito alla pubblicazione del Mariani, prende specialmente in esame la nuova iscrizione della stele picena. — Egli trova improbabile già sotto il riguardo paleografico la congettura che *pa* sia il prenome *Papas* o *Papius;* sospetta che in *s'aticot*, come nel *laku-ϑ* di Novilara, si nasconda un nome locativo sing. (*s'atico-t*), e a riscontro di *s'aticot* mette l'etr. *s'aϑe-c;* dissente dal Mariani quanto alla somiglianza *amvet* (per Lattes *...amvet)* con un *anvset* di Novilara, dove alla linea 10 si ha chiaramente *anvs'et* · con *et* indipendente dopo *tena-c*, come etr. *cϑ* dopo *marcalurca-c* (pag. 267); confronta l'impronunciabile *nk* della 3ª linea con *nc* di un tegolo di Chiusi (CIE. 2580), con *nc* fra

gli dei del fegato di Piacenza, e col probabile *nχ* di uno specchio (Fab. 1021) e ritiene possibile allineare questi *nc*, *nχ*, *χn*, con *naχ* dell'iscrizione della Mummia e di altri cimelli etruschi ecc. (p. 268).

Quanto alla paleografia, il prof. Lattes distingue nella nuova iscrizione l'*o* semplice di *s'alicot* da *o* puntato di *s'oteri*, e ne deduce che, se il punto non è fortuito, *o* puntato si sarà usato ad esprimere *o* schietto, come a Novilara *ú* puntato si adoperò ad esprimere il suono *u* schietto (cfr. ivi *eús' partenús'* accanto a *vilatos'*). E quanto all'interpunzione, nota che essa manca (2ª linea) fra *ke* e *s'oter*, mentre in altri due casi occorrono due varietà d'interpunzioni, un angoletto aperto verso sin. dopo *pa* della 1ª lin. e due lineette oblique verso destra dopo *amvet* nella 3ª lin., e ricorda in proposito « la concorrenza d'interpunzioni diverse e dell'ufficio loro congiuntivo talvolta anzichè, come di regola, disgiuntivo » già in antichissimi esempi di epigrafia etrusca (p. 269).

Iscrizioni preromane dell'Italia Settentrionale — Zu den Venetischen u. Lepontischen Inschriften (1) è il titolo di un articolo inserito dal prof. O. A. Danielsson in *Skrifter utgifna af K. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala*, XIII (Upsala, 1909, pp. 1–33). L'articolo si divide in due parti. Nella prima parte egli si occupa di una iscrizione veneta pubblicata e illustrata primieramente dal prof. E. Lattes (*Rendiconti del R. Istit. Lomb.*, serie II, vol. XXIV. 1901, pag. 1131 e segg.), nella quale la voce *ecupetaris* messa a riscontro con due altre iscr. paleovenete (Fabretti 27 e Suppl. III, 1 bis), in cui il Pauli leggeva *ekupeoaris*, dimostra la presenza nell'alfabeto veneto dell'aspirata θ, e la voce *andeticobos* una forma di dativo plurale in *bos* (indog. **-bhos*, gall. *-bo(s)*, lat. *-bus* ecc.), fenomeno non senza valore per i rapporti che ne risultano del veneto col celtico da un lato e coll'italico dall'altro. Nella seconda parte (pag. 14 e segg.) il prof. Danielsson tratta di alcune iscrizioni lepontine già note, ne studia le desinenze caratteristiche del genitivo e dativo, per concludere che (pag. 33) nell'età a cui appartengono le nostre iscrizioni il substrato della popolazione lepontina, che indubbiamente ancor rimaneva, era stato interamente ricoperto o soggiogato dal sopravvento dell'elemento celtico.

Iscrizioni mercantili su vasi Attici. — Il dottor Rudolf Hackl ha pubblicato un utilissimo lavoro (*Merkantile Inschriften auf Attischen Vasen*, München, 1909) sulle iscrizioni che si trovano graffite o dipinte sotto il piede o le anse o sull'orlo dei vasi attici, dividendole in gruppi e sottogruppi, e ricavandone interessanti conclusioni sulla durata e la estensione del commercio dei vasi attici e sul modo con cui questo commercio era esercitato (vedi il VI cap. a pag. 92 e segg.).

Il dott. Hackl dichiara nella prefazione (pag. 7 nota *) di aver escluso di proposito dalle sue ricerche le iscrizioni etrusche che s'incontrano talvolta sotto i piedi dei vasi. Questo non toglie però che le sue ricerche non tornino vantaggiose anche agli etruscologi, purchè si pensi quanto sia difficile il discernere tra poche lettere graffite o dipinte ciò che può esser greco o non greco, e quanto si debba esser grati a chi affronta il primo lavoro di elaborazione ed allestisce materiali ordinati a cui sempre si può ricorrere come termine di confronto.

C) — Grammatica e lessico.

Vicende fonetiche dell'alfabeto etrusco. — (Memorie del R. Istituto Lombardo, vol. XII, serie 3ª, Milano, 1908, pp. 303-356).

Il prof E. Lattes enumera e descrive da principio gli alfabeti e i sillabari etruschi già conosciuti, notando i caratteri speciali di ciascuno di essi. Secondo i cimelii pervenuti sino a noi (p. 310) l'alfabeto etr. constò di 22 elementi (alfabeto di Roselle, Gamurrini *App.* 57):

a c e v z h θ i k l m n p s' q r s t u φ χ f

ridotti poi per l' abbandono di *k* e *q* a 20 soli (alfabeto di Bomarzo, Fabretti 2436):

a c e v z h θ i l m n p s' r s t u φ χ f

« Le fasi intermedie che precedettero la riduzione, risultano da ciò, che dei tre alfabeti chiusini e dei tre nolani uno solo mostra ancora la *q*, ed uno dei nolani conserva *c* e *k* e un altro soltanto il luogo già occupato dalla *k* con ripetere semplicemente in esso la *c*, laddove ne' chiusini, sì questa, e sì quello, mancano interamente e vi s'incontra sempre la sola *k* nel proprio suo luogo ».

Egli viene in seguito a dimostrare, che anche la *q* fu anticamente in uso, e che la *k* lottò a lungo con *c* rimanendo alla fine soccombente; enumera

(1) Ne diamo un breve cenno in questo notiziario, benchè non si tratti di iscrizioni etrusche, perchè, dato il territorio a cui appartengono, e il nome dei filologi eminenti che se ne occuparono, questi fanno sì che, parlando di esse, non si possa tacere dell'etrusco, sia pure per negare affatto qualsiasi rapporto di parentela fra i due gruppi.

ed esamina perciò di seguito le voci etrusche in cui (pag. 311) si riconosce la *q* da sola e sempre davanti ad *u*, poi (pag. 312 e seg.) le iscrizioni nelle quali compare *qu* insieme a *ka*, quindi (pag. 314 e segg.) le parole etrusche che contengono *ka*, *ke*, *ki*, *ku*, *k* seguito da consonante, *k* finale e *k* solitario, e conclude (pag. 325) che « come la *q*, più lungamente e più largamente, visse anche in etr. la *k*, benchè essa ancora solo nei tempi più antichi o meno recenti » e trova inesatta l'affermazione del Pauli che nelle iscrizioni etrusche da Bologna in su domini « esclusivamente » la *k*, e così quella del Corssen che gli Etr. della Campania rinunciarono « interamente » alla *k*.

Continuando poi nell'esame dell'alfabeto etrusco, nota (pag. 326) che le iscrizioni dimostrano che « anticamente anche gli Etr. adoperarono la formola *vh* in luogo dell'elemento *f* dato già da tutti gli alfabeti, e che la mancanza degli elementi *o b d g*, comune parimenti a tutti, non risponde nè alla pratica della scrittura, nè agli abiti della pronuncia ». Enumera ed esamina perciò, prima le voci che contengono *vh* nel preciso valore di *f*; poi quanto ad *o* osserva, che in parole prettamente etr. si riscontra per ora soltanto due volte; passa però in rassegna (pag. 327 e segg.) quelle voci che, se non etr., sono affini alle etr., oppure ricavate da iscrizioni etr. di alfabeto latino o misto, nelle quali appare manifesta la *o*, poi le iscrizioni bilingui con *o* latina in corrispondenza ad *u* etrusca; da ultimo (pag. 332) le parole etr. o semietr. colla vocale *o* nelle iscrizioni latine o semilatine dell'Etruria; da tutti i quali esempi risulta (pag. 331) che l'affermazione di Plinio (riportata nel lib. I di Prisciano, Keil II pag. 26) che gli Umbri e gli Etruschi non avevano *o*, ma in suo luogo ponevano *u*, va interpretata, per quei tempi, nel senso probabilmente della scrittura « dalla quale a torto forse egli stesso (Plinio), come i più poi, argomentava alla pronuncia ».

Per ciò che riguarda *b g d* « onde mancano tutti gli alfabeti etruschi, come ne mancano quasi affatto i testi etruschi di lingua e di scrittura », nota, rispetto a *b* che, sebbene abbiano scarso valore i pochi esempii dati dalle iscrizioni (specialmente da quella di Barbarano Romano), la sua presenza in iscrizioni d'alfabeto latino e dialetto misto latino ed etr. prova che, se non col segno grafico, almeno come pronuncia esso non potè mancare; e che analogamente, sulla scorta di documenti, la stessa conclusione va applicata a *g* e *d*, con questo di particolare (pag. 342) « che etr. lat. *d* risponde per lo più a etr. θ, non senza influsso forse

della somiglianza tra le figure dei due elementi, come talvolta etr. φ e χ rispondono a lat. *b* e *g*.

Le ultime pagine della « Memoria » (342-354) sono dedicate alla questione degli elementi *s' s* e *z*, pei quali i testi c'insegnerebbero, che non si può stabilire una precisa distinzione fra loro per l'uso della scrittura e pei bisogni della pronuncia nei vari tempi e luoghi, come invece avevano creduto di poter dimostrare, ognuno per conto proprio, e Corssen e Pauli.

Per parte sua il prof. Lattes osserva (pag. 343) e in seguito dimostra: « 1° che già in alcuna fra le arcaiche epigrafi etr. manca l'elemento *s'*, in luogo del quale sta appunto l'elemento *z* ..; 2° già in talune di quelle epigrafi *z* surroga, oltrechè *s'*, anche *s*, e con entrambi gli elementi sempre anche appresso avvicendasi; 3° i documenti dello scambio di *s'* con *s* sono numerosi e certissimi; 4° non solo *s'* avvicendasi con *sc*, ma sì ancora *s* e forse *z* ». « Quanto poi all'uso contrario dei due elementi (*s* ed *s'*) nell'Etruria meridionale e nella centrale e settentrionale » asserito dal Pauli, il Lattes ritiene (pag. 351) trattarsi di un « problema non fonetico, ma paleografico » e attribuisce la discrepanza fra l'Etruria meridionale e la centrale ecc. a diverse cause, prima di tutto all'influenza « delle usanze grafiche di quelli fra i Greci co' quali ebbero nel tempo di cui si tratta più frequente consuetudine gli Etr. meridionali da una parte e dall'altra i centrali e settentrionali »; quindi poi (pag. 352 e seg.) alla « libidine delle allitterazioni », e (pag. 353) « all'influsso crescente che l'alfabeto latino, incontratosi e incrociatosi con l'etrusco, esercitò sopra questo da tempi bene antichi sino alla sua scomparsa ».

Per l'origine dell'alfabeto Etrusco. — In una Memoria dell'Accademia delle Scienze di Vienna (*Denkschriften der Kais. Akad. d. Wissensch. in Wien philos.-histor. Klasse*, vol. LIII, 1908) che contiene il resoconto di un viaggio nella Lidia e nell'Eolide meridionale di Jos. Keil e Antonio v. Premerstein, il prof. P. Kretschmer pubblica in aggiunta (pp. 100-103) alcune osservazioni relative ad un gruppo d'iscrizioni scoperte nella Lidia non lungi da Magnesia del Sipilo, le quali mostrano un alfabeto greco sconosciuto e una lingua non greca. Fra le lettere che non hanno riscontro nell'alfabeto greco il Kretschmer (pag. 101) nota il segno 8 ripetuto nove volte che corrisponde ad *f* etrusco e dagli Etruschi passò anche agli Oschi ed agli Umbri; quindi osserva che, qualora non si trattasse di casuale corrispondenza, questo fatto sarebbe un forte

argomento in favore della nota tradizione erotodea: inoltre, poichè gli Etr. avrebbero portato con sè dalla Lidia questo segno e sopratutto l'alfabeto greco, ne seguirebbe che la loro emigrazione sarebbe avvenuta dopo la formazione dell'alfabeto greco, quindi all'incirca nel secolo VIII (1). Sgraziatamente non si sa che valore fonetico abbia il segno lidio, e non è esclusa la possibilità di una corrispondenza soltanto apparente. Tuttavia il prof. Kretschmer ritiene opportuno maggiormente ora indagare se questa ipotesi possa conciliarsi coi fatti accertati della storia dell'alfabeto greco. Basterà qui riportare la conclusione dei suoi ragionamenti (pag. 102): « Arriviamo perciò a questo risultato che qualche argomento sta in favore dell'origine dell'alfabeto etrusco dall'Asia, e nessuno è in modo decisivo contrario ».

Saggio di un indice fonetico delle iscrizioni etrusche. — Note del prof. E. Lattes nei *Rendiconti del R. Istituto Lombardo,* Serie II, vol. XLI (1908) pp. 364-387, 508-522, 827-850, e vol. XLII (1909) pp. 787-804. — Mentre i continuatori del Pauli nel Corpus Insc. Etr. preparano ai venturi la materia per una trattazione completa della fonetica etrusca, il professor E. Lattes offre in queste note ai compagni di lavoro le raccolte ch'egli venne allestendo in quarant'anni di lavoro e parte delle quali si trova disseminata qua e là nei suoi scritti. Egli pone ordinatamente sott'occhio le vicende che subiscono le vocali *a e i u* e le consonanti *c* (*k q*), χ (*ch*), *h*, riunendo insieme, caso per caso, le parole uguali o in tutto o in parte (etrusche etrusco-latine italiche od anche greche), nelle quali l'elemento medesimo — vocale o consonante — appare inalterato o variamente modificato. Questo lavoro gli dà naturalmente occasione, nelle annotazioni a piè di pagina che l'accompagnano, di illustrare alcune iscrizioni e talune voci diversamente spiegate dagli etruscologi: cito a cagion d'esempio le annotazioni: (vol. XLI, pag. 368 n. 7) intorno a *ratacs* e *melecraticces* (cf. anche pag. 370 n. 10); (pag. 375 n. 23) intorno a *neϑs'ras. trutnvt, haruspex;* (pagina 377 e seg. n. 30) intorno alle voci composte di *mul-* e *van-* o *ven-*; (pag. 288 n. 1) intorno ai supposti genitivi in *-sa*; (pag. 829 n. 2) intorno ad *ii* geminato e a' suoi possibili rapporti col segno *e* (II) del latino arcaico; (pag. 838 n. 11) intorno al modo di separare le parole nell'iscrizione ininterpunta della tazza vaticana (Fabr. 2404): (vol. XLII pag. 792 e seg. n. 10) intorno al passaggio della gutturale *c* ad *h* ecc. e al probabile riflesso di questo fenomeno nella parlata toscana, p. esempio hasa = casa.

Saggio di un indice lessicale etrusco. — Con questo titolo il prof. E. Lattes pubblica nelle *Memorie* della *R. Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti* di Napoli (Vol. I, 1908, pp. 1-78; II, 1909, pp. 109-210) l'indice delle voci etrusche che si raccolgono sotto la prima lettera dell'alfabeto. Gli indici del *Corpus* e dei supplementi del Fabretti, quelli dell'Appendice del Gamurrini e delle maggiori monografie uscite di poi sono gli unici, ma insufficienti sussidii che lo studioso abbia oggidì a sua disposizione. « Da lungo tempo » egli dice, « si desidera quindi uno schietto e completo indice delle parole etrusche; ma nè potrà aversi prima che sia compiuta la stampa del *Corpus Inscr. Etruscarum* gloriosamente iniziata e per metà effettuata dal Pauli, nè, compiuta che sia, mancherà, come già promise, di darlo degnamente il Danielsson, suo degnissimo continuatore; infrattanto spero non tornerà inutile a' compagni di studio la parte che mi sarà dato offrir loro di quanto allo stesso fine sono venuto raccogliendo in questi quaranta anni ».

Data la natura del « Saggio » non è possibile presentarne un riassunto in questa breve rassegna. Basti riflettere che in questo « Saggio », che si estende alla sola lettera *A*, sono elencate più di 1150 voci, che per ognuna sono citati, spesse volte discussi, e talora anche interpretati, i testi in cui quelle ricorrono, e che in esso, per ciò che lo riguarda si trova in gran parte riversato e vagliato l'immane lavoro che lo studio delle antichità classiche, della storia antica, dell'archeologia e della linguistica ha accumulato intorno alla questione etrusca. Molte delle conclusioni a cui il prof. Lattes arriva andranno soggette a dubbi e discussioni — e di che non si discute in questo mondo sublunare? — ma chiunque per poco abbia applicato la mente a studii e ricerche di tal genere, deve riconoscerne il valore intrinseco e far buon viso alla messe doviziosa che gli viene ammannita e per la raccolta della quale non parranno pochi quarant'anni di costante lavoro. Dopo ciò è ben naturale il voto che il « Saggio » si estenda a tutto il lessico, e che l'autore possa aggiungere anche questa alle molte benemerenze che egli si è accaparrato presso tutti i compagni di studio; perchè, data la parte

(1) Sullo sviluppo dell'antichissimo alfabeto greco si può vedere anche l'articolo di Fried. Wiedemann in *Zeitsch. f. d. österreich. Gymnasien,* Anno LIX (1908), pag. 673 e segg.

cospicua già offerta e i materiali già raccolti nessuno può essere in grado di farlo con maggior perizia e in tempo più breve di lui.

Qua e là nel testo, od anche nelle note, dove l'occasione si prestava, la discussione, malgrado la forma concisa, contiene in germe vere e proprie monografie. Cito soltanto a mo' d'esempio la nota ad αγαλητορα (pag. 9) intorno al significato di *lautni, lautn eteri, etera;* l'articolo (pag. 15 e seg.) intorno al significato di *acil (akil)* e suoi derivati; le osservazioni (pag. 25 e seg.) intorno al suffisso *-sa*, sul valore morfologico (pag. 30 e segg.) del verbo *acnanasa*, sul significato di *ara* (pag. 139 e segg.), ecc. ecc.

D) — Onomastica

Le formole onomastiche dell'epigrafia etrusca. Colla « Memoria » di questo titolo (*Memorie del R. Istituto Lombardo, Classe di lettere e scienze mor. e stor.* Serie 3, vol. XIII, 1910, pagine 63-94), il prof. E. Lattes presenta i primi capitoli della teoria dell'onomastica etrusca.

Premesso che nelle iscrizioni arcaiche, parecchie delle quali appaiono anonime, le persone si nominarono per lo più con formola bimembre, egli stabilisce (pag. 66) che in quelle meno antiche e recenti prevale la formola trimembre o quadrimembre, senza che però scompaiano quelle più complesse di cinque e di otto membri, o quelle più semplici di uno e di due; quindi osserva che « alla compiuta designazione di un etrusco ingenuo, richiedevasi che la formola onomastica constasse almeno di sei parti: prenome, nome, prenome del padre e dell'avo, prenome e nome della madre; e spesso dovettero essere più, sì perchè il nome fu doppio, sì perchè nelle donne maritate non potè mancare il nome, spesso doppio, del marito e il suo prenome: insomma da sette a nove o dieci parole. Torna quindi notevole, specie trattandosi di popolo deriso per la vanità delle lunghe genealogie, che anche nei tempi meno antichi e recenti e quando ai fatti gloriosi degli avi erano succedute le chiacchiere vuote e le paurose superstizioni dei nepoti, scarsissime occorrano le formole onomastiche pur di soli sei membri.....; notevole torna del pari che i due soli esempii a noi pervenuti di schietta formola ottonaria spettino entrambi a donne e provengano entrambi da Tarquinii, di dove ci viene altresì uno dei due finora noti con formola di sette membri ».

Infatti gli esempi di formole onomastiche di sei membri sono soltanto undici, e due di questi sono latino-etruschi. Più numerosi, circa ottanta, sono

gli esempii di formola onomastica quinaria, e di essi la formola più comune (55 esempii quasi tutti maschili) consta del prenome, del doppio nome, del prenome paterno in *-s* od *-al* o *-sa* od *-alisa*, e del matronimico in *-al* disposti per lo piu in questo ordine preciso; es.: (p. 72 n. 16) *Arnϑ Cae Pestiu Aul(es') Cainal.*

Sono invece circa tremila le iscrizioni etrusche con formola onomastica quadrimembre (pag. 78), la quale consta ordinariamente « del prenome per lo più abbreviato, del nome per lo più intero, del prenome paterno in *-s* oppure in *-al* anch'esso di solito abbreviato, e finalmente del matronimico pure in *-al* e qualche volta esso pure abbreviato; p. es.: *Arnϑ Hele Velus' Remznal* cf. etrusco-lat. *A. Papirius A. f. Satellia natus.*

Mancano ancora i capitoli che riguardano le formole trimembri, bimembri e unimembri che l'A. spera poter dare un'altra volta (pag. 94).

Gli esempii che appartengono alle varie formole sono divisi in gruppi e sottogruppi secondo l'ordine, la qualità e la proporzione degli elementi di cui sono composti (vedi pag. 79 nota 70); così ad opera compiuta « *Le formole onomastiche dell'epigrafia etrusca* » presenteranno agli studiosi in un quadro compiuto e rigorosamente ordinato per formole, gruppi e sottogruppi tutti i nomi proprii di persona pervenuti sino a noi nelle iscrizioni. Le note a piè di pagina sono destinate per lo più a dar ragione delle lezioni adottate nella trascrizione e nell'interpretazione dei nomi, o richiamano l'attenzione su fenomeni particolari di suffissi, di distribuzione geografica, ecc.: d'importanza generale sono quelle in principio sui caratteri epigrafici delle iscrizioni più antiche (pag. 63 nota 1), su quelle che appaiono anonime (ibid. nota 2 e pag. 64 nota 3), sulle formole bimembri degli epitaffi di Orvieto e delle stele con rappresentanze di guerrieri (pag. 65 note 5 e 6), ecc.

Non è chi non veda la grande utilità di questo lavoro di classificazione delle iscrizioni etr., quando si pensi che la maggior parte delle iscrizioni etr., consta di soli nomi proprii di persona e si rifletta agli stretti legami che uniscono i nomi proprii etr., coi nomi latini, umbri ed oschi, e all'importanza storica di questo fenomeno che mette insieme Etruschi, Latini, Umbri ed Oschi in posizione distinta da tutti gli altri popoli dell'antichità che noi conosciamo.

Il matronimico nelle iscrizioni etrusche. — (*Un grave e frequente errore intorno alla donna e alla famiglia etrusca.* E. Lattes in *Atene e Roma*

anno XIII (1910) n. 133-134). — Il « grave errore » è l'affermazione spesso ripetuta che « presso gli Etr. le donne davano il nome ai figli » e « sopravviveva il matriarcato, di cui precipua espressione è l'apposizione regolare e quasi costante del nome materno e il raro apparire del patrominico accanto ad esso, il che Erodoto attesta dei Lidi e le iscrizioni attestano degli Etruschi ». Il prof. Lattes osserva in proposito:

1. Che sopra circa quattromila iscrizioni latine dell'Etruria poco più di cento presentano il matronimico, preceduto sempre, salvo due casi, dal gentilizio patronimico, dal quale soltanto prende il nome la persona ricordata nell'iscrizione. Vedi le prove nella Memoria *Le iscriz. lat. col matronimico di provenienza etrusca* negli *Atti* dell'*Acc. di Archeol. lettere* ecc. *di Napoli*, 1896, vol. XVIII pp. 1-31.

2. Che sopra ventidue bilingui etrusco-latine, sei mancano del matronimico e nella parte lat. e nella etr., sette lo danno in entrambe le parti, otto lo danno soltanto nell'etrusca, ed una soltanto nella latina. Si noti poi che il matronimico in posizione complementare viene sempre dopo il gentilizio paterno.

3. Che nei testi più antichi, come conferma anche il prof. Danielsson (CIE. 4952), non s'incontra l'aggiunta del matronimico neppur quando manca il patronimico.

4. Che si trova soltanto sette volte in documenti di antichità relativa, arcaizzanti piuttosto che arcaici.

« Pertanto il matronimico manca nei testi etr. antichissimi e compare appena in pochi degli antichi con scrittura più o meno moderna, ora per occasione di cittadini avventizii, ora come consuetudine peculiare di certe famiglie... Checchè sia di ciò sta certamente che il matronimico diviene comune in Etruria solo nelle formole onomastiche quadrimembri e trimembri di scrittura recente e recentissima, dove salvo ben poche eccezioni, funge da complemento del patronimico; e fra quelle eccezioni solo di pochissime può affermarsi che la madre dia il nome alla persona onde si tratta ».

E) — Civiltà e religione.

Italici ed Etruschi. — Già in *Ausonia* (anno III, 1908 pp. 157-170) fu dato un breve resoconto dei lavori della Sezione di Archeologia e Paletnologia del II Congresso della Società Italiana per il progresso delle Scienze. Più tardi col titolo di *Italici ed Etruschi* (Roma, Tip. Naz. di G. Bertero, Via Umbria, 1909, pp. 1-58) il prof. L. A. Milani, benemerito Presidente della Sezione, pubblicò il testo del suo discorso inaugurale coll'aggiunta del rendiconto esteso dei lavori compiuti, compilato a cura di lui e del segretario dott. Pellati.

Il testo di questa pubblicazione con sedici tavole si trova inserito pure negli *Atti* del Congresso, ma qui esso si presenta arricchito di altre otto tavole, in tutto ventiquattro tavole, le quali costituiscono una raccolta preziosa di documenti, parecchi dei quali videro la luce qui per la prima volta.

Per ciò che riguarda il problema formulato col titolo Italici ed Etruschi, non potendo diffondermi più a lungo, rimando al sunto dato nel volume citato dell'*Ausonia*. Indicherò invece brevemente la discussione che ne seguì nell'adunanza del 23 ottobre (1908).

Il prof. Pigorini, prendendo le mosse dalla relazione degli scavi fatti allora a Populonia, dove il Milani stesso aveva riconosciuto la presenza di tombe a pozzo di tipo italico, e di quelli di Villa Bossi presso Bologna, osserva che questo fatto si verifica in tutta l'Etruria, ed egli si domanda (p. 46), « se non sia vero che le necropoli etrusche ed italiche siano una cosa sola, e che le tombe a pozzo sian proprie anche degli Etr. ». Egli pensa perciò che sarebbe opportuno scegliere una necropoli, e scavarla con metodo rigoroso e per intero, e « allora si vedrebbe che, o in quella necropoli vi è una evoluzione continua nella forma delle tombe per un progresso della popolazione e per le influenze esterne, oppure vi è un salto netto per la venuta di un popolo nuovo che porta usi, costumi, riti suoi proprii, in modo da poter chiarire dove finisce l'italico e dove comincia l'etrusco ».

Il prof. Milani risponde che (pag. 47) « le tombe a pozzetto di tipo italico che si trovano in Etruria non le crede più antiche degli Etr., i quali sarebbero arrivati non solo dal mare, ma anche per via di terra... Gli Etr. portarono nella prima età del ferro la religione korybantica, nella fase che essa assume nel mondo protogreco... In Italia però vi sono anche gli eneolitici, che avevano in germe la religione dattilica, svoltasi più tardi in quella korybantica, e così si possono spiegare i rapporti che uniscono la civiltà che diciamo italica con quella etrusca ». E al dilemma posto dal Pigorini (p. 48) « o gli Etr. hanno le stesse consuetudini, riti e industrie degli Italici e allora sono una cosa stessa con essi, o sono invece un popolo diverso, e allora si deve riconoscere il momento della loro venuta con riti, industrie ed usi diversi », egli risponde che tutto il suo discorso tende a dimostrare che gli Etr. sono una cosa distinta dagli Italici, ma non

« vuole affermare che ogni questione sia oramai sciolta ».

Alla discussione presero parte anche altri: il prof. Patroni per osservare che la risoluzione del problema richiede l'opera anche dello storico e del filologo perchè (pag. 49) « il popolo etrusco aveva una letteratura e una religione, dalla quale non si può prescindere »; il prof. Taramelli ricorda che « una piccola oligarchia, bene ordinata, può aver creata tutta la civiltà etr. rapidamente, e in tal caso difficile sarebbe rintracciarne la nascita, e che tale genesi forse va rintracciata lontano »; il senator Mariotti, poi affermò la sua convinzione « che di popoli vecchi non ne scompare alcuno: le vecchie popolazioni rimangono sempre sotto quelle dominatrici: ciò spiega come in tante necropoli si trovino riti diversi, appartenendo a popoli dlversi mescolati e congiunti ».

Civiltà orientale, Sardegna ed Etruria. — Prendendo occasione da alcuni recenti scavi condotti dal prof. A. Taramelli nel cuore della Sardegna nella città preromana di S. Vittoria, il prof. Milani nei *Rendiconti della R. Acc. dei Lincei* (vol. XVIII, fasc. 11°, pp. 579-592) col titolo *Il tempio nuragico e la civiltà asiatica in Sardegna*, pubblica una nota, nella quale mette in rilievo i rapporti fra il *templum romuleum* del *lapis niger* e il tempio nuragico di S. Vittoria che egli illustra con un bronzo votivo del Museo di Cagliari, rappresentante un tempio sardo; richiama a proposito dei coni betilici di questo tempio, quelli della navicella di Mandas del Museo medesimo, della navicella di Vetulonia e quello del *lapis niger*, quindi i fegati aruspicali etruschi e caldei i quali non sarebbero altro che il *mundus* e il *templum* riportati nella vita animale, poi (pag. 15) lo « *ziggurrat*, che è la torre babelica annessa e connessa al santuario dei morti, come il campanile, il battesimale ed il camposanto alla nostra chiesa », ecc., ecc.: conclude infine (pag. 18) « poichè i miei studi speciali mettono in evidenza i vincoli che uniscono la Sardegna, da un lato con la civiltà asiatica dell'Anatolia e dell'Oriente greco nell'età del bronzo, e dall'altro lato con quella penetrata in Italia nell'età eneolitica e svoltasi ai Etruria nella prima età del ferro, mi sembra che il problema Sardo e quello etrusco

possano accoppiarsi; e che aspettino sopratutto dagli scavi sistematici e stratigrafici di Sardi, capitale della Lidia, la loro soluzione ».

La disciplina etrusca. — Tutto il complesso argomento della disciplina Etrusca fu riassunto dal dott. C. O. Thulin nel IV volume della *Real-Encyklopädie* Pauly-Wissowa, coll. 725–730 (cf. *Ausonia,* II. 1907, col. 129 e seg.), secondo la ripartizione fattane da Cicerone in libri *haruspicini, fulgurales, rituales.* Ma intorno al medesimo ragomento egli aveva pubblicato già due monografie intitolate — corrispondentemente alla classificazione ciceroniana — *I. Blitzlehre* e *II. Haruspicin* (Göteborg, Wettergren et Kerber, 1906): è comparsa da ultimo, dopo l'articolo inserito nel Pauly–Wissowa, la terza monografia *Ritualbücher u. zur Geschichte u. Organisation der Haruspices* (ibid. Wald. Zachrissons Boktryckeri, 1909, pp. 1-158).

Il dott. Thulin riferisce prima (pp. 3–46) intorno alle prescrizioni rituali osservate nella fondazione delle città, nella divisione dei terreni, nell'erezione e nella dedicazione dei templi; passa poi (pp. 47–56) a quelle proprie dell'organizzazione dello stato; discorre in seguito (pp. 57–75) dei libri *fatales* e *Acheruntici;* quindi più a lungo (pp. 76–150) si trattiene sulla dottrina degli *ostenta,* cioè a dire di tutti insieme i segnali emessi dalle divinità, oltre i *fulgura* e gli *exta*, raccolti negli *ostentaria*, i quali formarono una parte considerevole della disciplina etrusca che venne sempre aumentando per l'aggiunta di nuovi casi via via osservati. Fondamento per lo studio di questa dottrina sono per noi gli scarsi frammenti dei libri sacri etruschi *(ostentaria)* che registravano questa materia conservati in Servio, Macrobio (1), Ammiano Marcellino, e d'altra parte i responsi degli aruspici interrogati in occasione di prodigi e riferiti da scrittori greci e romani, con questa avvertenza che il *prodigium* dei Romani ha un significato assai più ristretto dell'*ostentum* etrusco (pag. 77); perchè il *prodigium* riguarda soltanto le manifestazioni dell'ira degli dei, mentre l'*ostentum* riguarda tutti i segnali coi quali gli dei possono comunicare cogli uomini.

Egli passa in rassegna le varie specie di *ostenta:* quelli cosmici (pag. 86 e segg.) — terremoti e rumori sotterranei, tempeste e pioggie di sangue, di

(1) Circa i frammenti di Tarquizio Prisco riportati da Macrobio, osserva il Thulin che la loro forma di « gegliederte Prosa » mostra grande parentela col testo dell'iscrizione delle fasce della Mummia di Agram, e ciò conferma l'ipotesi che anche questa iscrizione contenga una parte dei libri sacri. Egli rimanda poi al suo precedente lavoro *Italische sakrale Poesie und Prosa* (Berlin, Weidmann 1906 pag. 7 e segg., 71 e segg.). Cf. in proposito gli *Studi metrici intorno all'iscr. della Mummia* di E. Lattes (Memorie del R. Ist. Lombardo, Serie III, vol. XI, pp. 1-12) e recentemente *Vicende fonetiche dell'alfabeto etrusco* (ibid. Serie III, vol. XII, pag. 353, nota 66).

latte ecc., stelle, stelle cadenti e comete — quelli degli alberi (pag. 94 e segg.), degli animali (pag. 98 e segg) — animali buoni e malvagi, auspicii, *monstra* (p. es. il parto di una mula, la nascita di bambini o di animali deformi o mostruosi ecc.). Enumera poi i riti espiatorii prescritti per i diversi *ostenta* (pag. 117 e segg.), come la rimozione dei segnali paurosi, quindi i sacrificii, i doni, le oblazioni di denaro, le processioni di vergini, la *supplicatio,* i giuochi, l'erezione di tempii e di are e gli scongiuri. Da ultimo (pag. 131 e segg.) il dott. Thulin tratta della storia e della organizzazione degli aruspici nell'età dei re, della repubblica e dell'impero, dà l'elenco delle iscrizioni (pag. 150 e segg.) che si riferiscono agli aruspici, ai collegi e agli *ordines* formati da essi, e l'indice alfabetico degli aruspici di cui i testi letterarii e le iscrizioni ci hanno conservato il nome.

Le tre monografie del dott. Thulin formano un trattato di *disciplina etrusca,* e saranno accolte con gratitudine da quanti si occupano di un argomento così interessante in se stesso ed anche per i suoi rapporti, così coll'oriente come indubbiamente colla religione dei Romani, e con tutta quella parte di cerimonie e di riti che dal paganesimo è penetrata nella liturgia cristiana. Indizio dell'interesse destato da questi studi sono le recensioni comparse intorno alle precedenti monografie del Thulin. Vedi p. es. quelle di A. Bäckström in *Literar. Centralbl.*, 10 agosto 1907 (pag. 1029), di G. Blecher, in *Berl. Philol. Wochenschr* 27 aprile 1907 (pp. 527-532) e di P. Wessner ibid 7 settembre pag. (1134 e segg.), di W. F. Otto in *Deutsche Literaturzeit,* 24 aprile 1909, pp. 1035–1043.

Scienza fulgurale etrusca e caldaica. — A. Boissier in *Orientalische Literaturzeitung* (1910, n. 2 col. 73 e segg.) recensendo l'opera di Ch. Virolleaud *(L'Astrologie Chaldéenne)*, ferma la sua attenzione su quella parte dei testi pubblicati che si intitola « Adad » ed ha rapporto coll' astrologia e quindi colla meteorologia. Come nei libri etruschi secondo Plinio (*Nat. hist.* II, 53) nove divinità hanno il potere di lanciare la folgore, nella Caldea Adad è associato agli dei Gir e Bilgi. E come a Roma gli antichi re deponevano avanti il trionfo la relazione delle loro spedizioni nel tempio di Giove Feretrio, il re T. Pileser I, che era specialmente iniziato nei riti di Adad, deponeva nel tempio di Anu e Adad un resoconto delle sue imprese. Ora, in una di queste T. Pileser narra di aver, sulle rovine di una città distrutta, eretto un edificio di mattoni in cui pose una folgore di rame con una iscrizione che votava la città ad eterna rovina; e il Boissier si domanda: « Non avremmo noi in questo *bitu sa a-gur-ri* eretto da T. Pileser una specie di tempio della folgore, l'equivalente del *bidental* etrusco, di cui fu trovato un esemplare a Vulci? » Quindi, richiamando i lavori dei Thulin sulla disciplina etrusca, osserva che *bidens*, traduzione probabile del termine etrusco che designa la folgore a due punte, è anche simbolo di Adad ed è rappresentato spesso sulle pietre sacre conosciute col nome di *kudurrus;* e conclude che la « scienza fulgurale è venuta dall'Oriente e che al loro arrivo in Italia gli Etruschi la svilupparono e la perfezionarono ».

Gli Etruschi e la religione romana. — Nell'adunanza del 22 aprile del corrente anno dell'Istituto Archeologico Germanico il prof. J. B. Carter, Direttore della Scuola Archeologica Americana di Roma, lesse una sua comunicazione sui rapporti della religione romana coll'etrusca, che sarà pubblicata prossimamente nelle *Römische Mitteilungen.* L'argomento svolto nella sua interessante comunicazione si riassume nei cenni seguenti.

Al tempo della conquista etrusca, la religione romana si trovava nello stato dell'animismo (l'animismo progredito, nel quale la divinità non possiede ancora nè una personalità nè un nome). La così detta religione di Numa si è sviluppata in un'età nella quale le popolazioni vivevano ancora in villaggi e non si conosceva ancora una città vera e propria (*urbs* in contrapposto ad *oppidum*). Gli Etr. hanno costruito la vera città di Roma, cioè la così detta Roma delle quattro regioni (die vierregione Stadt), perchè questa Roma di quattro regioni è propriamente la Roma di Servio, ossia la Roma etrusca. Soltanto dopo l'incendio gallico si costruirono le mura (con inclusione dell'Aventino) che impropriamente si dicono serviane.

Cogli Etruschi nacque tra i Romani il sentimento nazionale e insieme si formò una religione di stato, quale ci è dimostrata dalle testimonianze degli scrittori e dei monumenti.

La morte e l'oltretomba nell'arte etrusca. — In un opuscolo di questo titolo estratto dal *Rinnovamento* (anno II, Milano 1908, di pp. 74 con tav. I-VIII) il dott. A. Frova, prendendo le mosse dalle diverse concezioni intorno alla morte e all'oltretomba nell'arte antica, passa a rilevare che gli Etruschi differiscono in ciò profondamente dai Greci, mentre s'avvicinano all'Oriente e al Medio Evo. Nell'arte greca l'idea della morte non offre alcunchè di angoscioso, ed è rappresentata per lo più sotto al

forma del commiato, e la personificazione più frequente della morte è quella del Sonno (Ὕπνος). Anche le pene infernali non hanno carattere brutale e si compiono senza l'intervento di ministri odiosi, e l'inferno non è un luogo di tormenti, ma di tedio. Così pure le figure mitiche associate nella Grecia all'idea della morte si differenziano profonfondamente da quelle dell'arte etrusca. La figura di Caronte è alle volte quella di un vecchio rude ed incolto con espressione aspra e burbera, ma più spesso ha un aspetto umano come potrebbe essere un barcaiuolo comune e nell'esercizio del suo ufficio si mostra non di rado molto cortese. Più mite ancora è la figura di Ermete Psicopompo. Cerbero poi è un cane spesso bello di forme ed elegante, la cui principale anomalia sta nell'aver più d'una testa, raramente con serpi intorno al collo.

Una prima differenza fra Greci ed Etruschi per ciò che riguarda il culto dei morti sta nella grandiosità dei sepolcri e nella ricchezza dei corredi funebri che avvicinano le tombe etrusche a quelle di Micene, dell'Asia Minore e dell'Egitto. Negl'ipogei etruschi la morte si presenta come una misteriosa continuazione della vita or lieta e rallegrata di conviti, danze e giochi, ed ora, specialmente nel periodo più tardo, con fosche allusioni ed immagini spaventose di un mondo pieno di terrori. La morte è personificata nelle *Lase* o *Parche* che afferrano il morente e col loro tocco gelato gli strappano la vita. Alle Lase si riconnettono i demoni infernali: *Charun* raffigurato per lo più con una mazza, col naso adunco, colla bocca atteggiata ad un sogghigno, alle volte con ali, serpenti e corna sulla fronte; *Aita* (Hades), *Phersipnei* (Persefone), *Kelun* (Gerione) *Tuchulcha* ancor più mostruoso di *Charun*. Appena uscita dal corpo, l'anima cade in balia dei demoni, che sono talora di due specie, buoni e cattivi che se ne contendono il possesso. Tali demoni si presentano nelle scene di morte violenta, ma non mancano di solito neppure in quelle di commiato. Uscita dal corpo, l'anima s'avvia agl'Inferi accompagnata da uno o più demoni, a piedi, a cavallo, sul carro. Alle volte il pauroso viaggio è compiuto da parecchi defunti insieme come in processione. Pochi esempi si hanno di scene d'arrivo agl'Inferi. Ivi pare che le anime siano sottoposte a tormenti, ciò che sarebbe confermato dalle reminiscenze letterarie di Virgilio (*Aeneid.* VI. 739) e di Claudiano (*In Rufinum* II, 483-493).

L'A. confronta infine le rappresentazioni infernali Etrusche con quelle Assiro-Babilonesi, quindi con quelle del Medio Evo e specialmente col Trionfo della Morte del Camposanto di Pisa. Trova spiccate analogie fra i demoni etruschi e i diavoli e gli angeli cristiani, e posta la domanda se « le somiglianze e le analogie formali e sostanziali fra le concezioni infernali etrusche e le medievali siano casuali e fra loro indipendenti, oppure dovute a imitazione o almeno ad ispirazione », conclude (p. 70) che « se non si può affermare in modo assoluto trattarsi sempre d'imitazione diretta, non si può però negare un'ispirazione indiretta dovuta a un substrato di elementi locali che creano una relazione di continuità fra tempi diversi in uno stesso paese »; e cita in ultimo a conferma le credenze e le leggende popolari toscane raccolte dal Leland (*Etruscan-Roman Remains in popular tradition*, London 1891), nelle quali si vedono adombrati miti etruschi, e sopravvivono sotto forma di vaghi spiriti e di fate, spesso collo stesso nome antico, divinità etrusche.

F) — Storia e monumenti.

Intorno all'origine lidia degli Etruschi — Nell'articolo *Xanto e gli Etruschi-Lidi* pubblicato in questo volume dell'*Ausonia* (anno IV pp. 89-97) il prof. V. Costanzi ritorna sull'argomento già discusso in un articolo precedente (*Ausonia*, II pp. 186-196), circa l'origine e la contenenza della nota leggenda erodotea che fa derivare gli Etruschi dalla Lidia. La questione anche qui è più storiografica che storica, e ognuno può esaminarla da sè nel testo e nelle note presentate dal Costanzi.

In questo notiziario riporterò soltanto la conclusione con cui egli chiude la sua discussione: « ritengo che la questione dell'origine orientale degli Etruschi deve essere assolutamente separata da quella conservataci nell'incidentale notizia erodotea intorno alla divisione del popolo Lidio tra i figli di Ati »; ciò che riconferma il voto espresso già prima dallo stesso Costanzi (*Ausonia*, II pag. 196): « che quindi innanzi nella trattazione del problema etrusco l'osservazione si concentri tutta sui risultati dell'esplorazione archeologica, e — quando sarà concesso — linguistica; si desista dal trattare l'aneddoto erodoteo come un frammento di tradizione storica; e tanto meno s'invochi la pluralità delle testimonianze antiche sull'origine lidia degli Etr., che provano soltanto la fortuna del racconto d'Erodoto, al quale risalgono tutte in ultima istanza ».

Gli Etruschi e la civiltà Etrusca a Felsina. — Intorno a questo argomento il dott. P. Ducati ha pubblicato due studî. — Il primo è intitolato: *Osservazioni archeologiche sulla permanenza degli Etruschi in Felsina.* — (Estratto dagli *Atti e Me-*

morie della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna. Terza serie, vol. XXVI, Bologna 1908).

In esso, distaccandosi dalle opinioni più recenti del De Sanctis e del Pellegrini, P. Ducati sostiene che (p. 5) « non interamente ai Galli spetta il triste còmpito di aver spezzato il diretto commercio tra Felsina ed Atene, ma questa sparizione di prodotti ceramici attici, più che alla vita di lenta decadenza che l'arte ceramica ateniese condusse durante tutto il IV secolo, si deve alle cambiate vie percorse dai prodotti di questa arte indirizzati, non più all'Etruria, ma al Chersoneso Taurico, alla Cirenaica e più tardi ad Alessandria. Tanto meno ai Galli dobbiamo un improvviso arresto nel rigoglioso sviluppo della civiltà etrusca ed una notte lunga di barbarie sino alla colonizzazione romana: questo è smentito dai ritrovamenti archeologici ». A prova di tale asserto il Ducati esamina prima (pag. 6) i vasi trovati negli scavi del giardino Margherita e della necropoli Arnovaldi, posteriori al 390 a. C., e perciò deposti nelle tombe non prima del IV secolo; quindi (p. 13) le stele sepolcrali felsinee coll'ornato della spirale ad onda per cornice, che egli attribuisce ad un'età piuttosto tarda, alla prima metà del IV secolo piuttostochè al V; da ultimo (p. 20) i bronzi delle necropoli felsinee prettamente etrusche, i quali corrispondono a quelli che nell'Etruria vera e propria, rimontano non solo al secolo V, ma pure al IV. In correlazione coi materiali archeologici il Ducati studia brevemente (p. 34) i dati della tradizione scritta per concludere (p. 40), che le forme della civiltà etrusca, e per la sua indiscussa superiorità e per la sua gloriosa tradizione, si mantengono pure attraverso il secolo III e s'impongono non solo ai rozzi ed errabondi Celti, ma anche al bellicoso Romano.

Il secondo studio che ha per titolo: *Contributo allo studio della Civiltà Etrusca in Felsina* (Estratto dei *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, vol. XVIII, fasc. 3°, Roma 1909), discute la data dell'invasione e della sede degli Etruschi nel territorio bolognese.

Coll'esame dei corredi funebri delle tombe etrusche felsinee, che vennero mantenuti distinti, il Ducati intende dimostrare che ben poche di esse possono risalire al principio del sec. V a. C., ma che tuttavia la discesa degli Etruschi nel territorio bolognese avvenne nei primi decenni della seconda metà del sec. VI. Questo fatto sarebbe dimostrato dall'esame del corredo di un dolio, trovato in un terreno già Aureli fuori Porta S. Isaia scoperto con tre altri spogliati anteriormente nel 1896, il qual corredo (p. 13) « denota una spiccata ed assoluta anteriorità a quello stadio di civiltà detto della Certosa; nel tempo stesso, sia nelle forme che nell'argilla depurata dei fittili, sia pel dolio, solito a rinvenirsi nelle più tarde tombe villanoviane, tutto denota perfetta contemporaneità con le tombe tipo Villanova, Arnoaldi e Melenzani (scavi del 1893) tuttora inediti ». Prosegue il Ducati osservando che la mescolanza del materiale della tomba Aureli, con prevalenza della produzione indigena, potrebbe far credere alla sua italicità e non all'etruschicità, se non vi si opponessero ragioni d'indole puramente topografica. Infatti i tre doli Aureli furono sepolti (p. 18) non solamente separati, ma allontanati di centinaia di metri dalle tombe più recenti villanoviane di cui sono coevi, e appaiono come un piccolo gruppo di tombe dei primi Etruschi, discesi nella pianura renana. Nega in proposito il Ducati — contro le diverse opinioni di v. Duhn, Brizio, Modestov — che il rito della inumazione possa ritenersi indizio di Etruschicità (1).

Ammessa la discesa degli Etruschi alla metà del VI secolo, il Ducati sostiene che il loro commercio colla Grecia siasi effettuato per mezzo di Adria, e che essi convivessero cogl'Italici soggiogati, e lentamente nel sec. V si fondessero in un'unica popolazione (p. 27 e seg.). Il Ducati passa in fine a stabilire la posizione occupata dalla città chiamata dagli Etruschi Felsina e pone in rilievo le differenze caratteristiche fra Marzabotto e Felsina, Marzabotto centro di popolazione esclusivamente etrusca e regolato secondo le più rigide norme di fondazione, Felsina invece sorta da Etruschi insieme e da Italici con mescolanze e sovrapposizioni che dovettero impedire una regolare disposizione della città. Egli ritiene che la parte più antica della città etrusca non fosse dove ora è Bologna, ma nelle prime pendici fra la porta Saragozza e il torrente Aposa, mentre su una collinetta più alta, dove ora è la villa Baruzzi, doveva sorgere l'acropoli.

I nomi dei re di Roma sono d'origine etrusca. — Il prof. W. Soltau in *Wochenschrift f. Klass. Philologie* (1908, n. 8 col. 220 e segg.), prendendo le mosse da un piccolo lavoro del Jordan e facendo tesoro dei ricchi materiali e delle conclusioni of-

(1) Che i due riti della cremazione e dell'inumazione non possano costituire un carattere etnografico differenziale fu ampiamente dimostrato fin dal 1893 da E. Lattes: *Se la diversità del rito funebre possa adoperarsi come criterio etnografico* in Rendiconti della R. Accad. dei Lincei, Serie Quinta (a. 1893) vol. II, p. 1044 e segg.

ferte dallo Schulze nell'opera *Zur Geschichte lateinischer Eigennamen,* viene a dimostrare che l'origine di tutti i nomi dei re di Roma è etrusca.

Mentre erroneamente il Jordan aveva preso per punto di partenza i gentilizii, il Soltau porta la sua attenzione sui prenomi, i quali, come in generale tutti i prenomi etruschi, ad eccezione di *Servius*, più tardi in Roma sono scomparsi. Tali, cioè nomi individuali o prenomi — non gentilizi —, sono: *Roma* (con desinenza latina *Romus*) da cui *Romilius* (cf. etr. *rumenas sethres* Fabr. 2171); *Numa*, che si trova più volte nelle iscrizioni etrusche, donde il gentilizio dei *Numenii, Numisii, Numitorii; Tullus* ed *Ancus*, donde *Tullenus, Tullius, Tullonius, ancarni, ancharenus, Ancilii*; *Servius*, rimasto prenome anche tra i latini (cf. etr. *Serve, Servi, Serveni*). L'origine etrusca di questi nomi prova che essi rimontano ad un'età molto antica, nella quale perdurava fra il popolo il ricordo di principi derivati da schiatte etrusche. L'opposto si deve dire dei nomi gentilizii, i quali, in generale, sono d'origine recente, come i gentilizii plebei che appaiono, nella storia soltanto più tardi: quando cioè alcune famiglie, di data molto recente, cercarono dimostrare la loro parentela colle famiglie albane e troiane, allora quei gentilizii s'introdussero e furono accettati.

La pittura etrusca e le pitture sepolcrali osche. — Accenna ai rapporti che passano fra le pitture sepolcrali osche e quelle etrusche il dott. F. Weege nella sua dissertazione *Oskische Grabmalerei* pubblicata nel *Jahrbuch d. Kais. Deut. Archaeol. Instit.* (vol. XXIV, anno 1909, pp. 99-162).

Dopo aver esaminati uno ad uno gli esemplari che ancora ci rimangono, circa 49, delle pitture sepolcrali osche, il dott. Weege presenta in capitoli separati le conclusioni del suo lavoro sulla tecnica (pag. 126), sull'età (pag. 129), sullo stile (pag. 131), sul contenuto delle rappresentazioni (pag. 132), sull'origine della pittura (pag. 140), sulle armi e sul vestire degli Oschi (pag. 142 e segg.). Delle somiglianze colla pittura etrusca si tocca nel capitolo della tecnica a pag. 127 e segg.

Quanto allo stile, ivi si nota che la pittura osca, come l'etrusca, comincia con una stretta concordanza cogli esemplari greci: mentre però la pittura etrusca non riuscì mai ad eliminare interamente l'influenza greca, l'osca, nel IV secolo, solo in alcuni motivi mostra la sua dipendenza dalla greca e nel resto presenta un'impronta nazionale (pag. 131 e seg.).

Nel capitolo che riguarda il contenuto delle pitture sono interessanti e giustamente fondate le osservazioni circa la frequenza dei combattimenti gladiatorii nella Campania, per cui di qui e non dall'Etruria, contro una vecchia opinione, sarebbe passato il triste costume in Roma (pag. 134). Similmente (pag. 161) circa l'uso del *clavus purpureus* che la tradizione asserisce aver preso i Romani dagli Etruschi, si ricorda il fatto che mentre il clavo in Etruria compare senza eccezione doppio, nella Campania e nell'Italia meridionale si ha di regola il clavo semplice.

Per ciò che riguarda l'origine del costume di dipingere le tombe, costume assai raro nella Grecia e ignoto affatto nelle colonie greche dell'Italia meridionale, il dott. Weege afferma (pag. 141) che « secondo ogni verosimiglianza gli Oschi della Campania lo presero dagli Etruschi, che lo praticarono presumibilmente così in Campania come nel Sud dell'Etruria; e che dopo la cacciata degli Etruschi continuarono ad usarne, ed emancipandosi sempre più da influenze straniere, nel corso del IV secolo, lo svilupparono in forme interamente nazionali fino alla conquista romana del III secolo ».

Il carro da corsa etrusco. — Ne tratta distesamente il dott. Hans Nachod nella sua pubblicazione *Der Rennwagen bei den Italikern und ihren Nachbarn* (Leipzig, 1909, un volumetto di 100 pagine con 3 tav.). Con questa pubblicazione si chiude una serie di quattro monografie promossa dal professor Studniczka, la quale doveva formare nell'insieme la storia dei tipi diversi di carri da corsa nell'antichità. Fanno parte della serie quattro dissertazioni: la 1ª del dott. O. Nuoffer (1904) sui tipi dell'Egitto, della Assiria e della Persia, la 2ª del prof. Studniczka (1907) sui tipi siri-fenici, la 3ª del dott. E. von Mercklin (1909) sui tipi greci.

Seguendo il metodo rigoroso delle monografie precedenti, il dott. Nachod passa in rassegna tipo per tipo, discutendone l'origine e l'appartenenza, gli scarsi avanzi dei carri che si conservano tuttora nei Musei, quindi le rappresentazioni che si trovano su ceramiche, avori, bronzi ecc. concludendo l'esame degli esemplari d'ogni tipo con osservazioni d'ordine generale.

La dissertazione si divide in dieci capitoli. I. Avanzi di carri nelle tombe dell'Italia Centrale. II. Tipo egizio greco con parapetti ad arco terminati in volute. *A*: esempii etruschi, *B*: dell'Italia settentrionale. III. Altri tipi ed esempii dell'Italia settentr. IV. Tipi greci in monumenti italici arcaici. *A*: Tipi ed esempi della madrepatria, *B*: Tipi ed esempi ionici (tra questi il carro di bronzo del Museo Gregoriano, pag. 37 e seg.). V. Tipo etru-

sco. *A*: originali, *B*: rappresentazioni. VI. Elementi proprii dell' Italia media nelle rappresentazioni del tipo etrusco. VII. Altri tipi dell' Italia media. *A*: tipi che si accostano agli ionici, *B*: tipi elladici seriori. VIII. Tipi verosimilmente gallici. IX. Tipi ellenistici d' influsso ionico. X. Carri dell' età romana. *A*: carri nelle rappresentazioni mitologiche, *B*: carri trionfali, *C*: carri circensi.

Col nome di tipo etrusco (pag. 43 e seg.) il Nachod non intende indicare una forma speciale degli Etruschi o che si osservi soltanto entro i confini dell' Etruria, ma soltanto che questo tipo ne' suoi caratteri generali non compare in regioni estranee alla coltura etrusca. Gli originali attribuiti a questo tipo, e particolarmente studiati, sono il carro di Monteleone (ora nel Metropolitan Museum di New-York) e i rivestimenti di bronzo di un carro di Capua della collezione Peytel a Parigi. Le rappresentazioni analoghe sono più di cinquanta (dal numero 27 al n. 77) distinte in sei gruppi: nel 1° (pag. 49 e segg.) sono riuniti gli esemplari dei carri aventi il parapetto formato da sponde ad arco aperte; nel 2° (pag. 51 e segg.) i carri colle sponde interamente chiuse; nel 3° (pag. 53 e segg.) quelli con sponde aperte sui fianchi; nel 4°, 5° e 6° (pagina 57 e segg.) quelli che mostrano una influenza ionica od elladica. A pag. 65 e segg. è studiato l'incrociarsi di elementi italici e greci nelle rappresentazioni esaminate.

Giova riferire le conclusioni riportate a pag. 71 : « La serie dei monumenti 25-77 insegna, che nell' Italia media circa dopo il 600 a. C. era diffusa una particolar forma di carro, il cui parapetto constava di tre archi che si congiungevano ad angolo retto. Ne derivarono diverse varianti, secondo che gli archi erano in tutto o in parte aperti o variamente ricoperti. Alcuni degli esempii... risalgono al primo terzo del VI sec.: altri devono collocarsi avanti al 550 a. C. Le are e le urne funerarie chiusine e certi rilievi più tardi di terracotta, pei rapporti stilistici colla pittura vascolare a figure rosse, non sono anteriori all'ultimo terzo del sec. VI, mentre le pitture sepolcrali possono attribuirsi all'incirca al 500 ». E nello « Schlusswort » in fine (pag. 99): « Colla scomparsa delle forme proprie etrusche e dell'Italia media, verso il principio del V sec., ritornano con diverse forme, i tipi ionici, i quali erano sopravissuti accanto agli etruschi durante il VI sec. Nel III sec. penetra nell'Etruria una forma di carro, il cui parapetto consta di lastre incorniciate e congiunte fra loro ad angoli ottusi; questa forma dovette essere adottate dai Galli Cisalpini e si riscontra poi in rappresentazioni etrusche ».

Pesi etruschi di Marzabotto. — In *Hermes* (vol. 45, 1908, pp. 441–455, *Die Steingewichte von Marzabotto*) P. Graffunder pubblica uno studio molto interessante sui pesi di pietra e sui segni che li accompagnano, trovati a Marzabotto, in quella, com'egli giustamente la chiama, Pompeii etrusca, ed ivi conservati nel Museo della villa del Conte Aria. Constatato il fatto che in Marzabotto non furono rinvenute nè iscrizioni, nè tombe, nè altre tracce romane, che la città dovette perciò essere abbandonata alla fine del sec. III a. C. quando cominciò in quella regione la dominazione romana, e che d'altro lato i precedenti dominatori, i Galli, avranno lasciato le industrie e il commercio nelle mani dei primitivi abitatori, egli trova assai verosimile (pag. 442) che pesi, misure e monete, anche dopo la conquista gallica, siano rimasti etruschi, e che quindi i pesi di pietra trovati nelle rovine dovranno appartenere ad un periodo di tempo che va dal VI al III sec. a. C.

In seguito il Graffunder passa in rassegna, gruppo per gruppo i pesi scoperti in Marzabotto, stabilendo per ognuno di essi le unità di misura in confronto colle unità di misura che furono in vigore nella Grecia, nell'Asia Minore, in Cipro, nella Fenicia, nell'Egitto ed in Babilonia, per concludere (pag. 450 e seg.) che i pesi di pietra di Marzabotto riflettono fedelmente il fatto storico già riconosciuto, che le grandi arterie commerciali dei popoli italici, le quali hanno la loro prima origine in Babilonia, nel corso dei secoli furono due: l'una per mezzo dell'Asia Minore e della Grecia, l'altra per mezzo dei Fenici e di Cartagine.

Il distacco che si nota fra i gruppi di pesi del VI e V secolo e quello che appartiene al principio del III (pag. 452) trova la sua naturale spiegazione nella conquista gallica.

Da ultimo (pag. 452 e segg.) il Graffunder studia i segni numerali che s'incontrano sui pesi, gli uni dei quali corrispondono ai segni numerali greci, e gli altri — e sono i più antichi — sono indipendenti da questi; ne mostra i vicendevoli rapporti, e ne trae conclusione favorevole (pag: 455) alla teoria dello Zangemeister (Berichte d. Berl. Akad. 1887, pag. 1013) sull'origine dei segni numerali italici.

La tomba dei Volumnii presso Perugia. — Tra le *Abhandlungen* della *K. Gesellschaft d. Wissenschaften z. Göttingen (philol.-histor. Klasse, neue Folge* vol. XII n. 1) il prof. Gust. Körte ha pubblicato testè (Berlino, 1909) una nuova monografia dal titolo *Das Volumniergrab bei Perugia, ein*

Beitrag zur Chronologie der etr. Kunst, mit einem Exkurs üb. das Kottabos-Spiel. — Ricordate le prime fondamentali pubblicazioni del Vermiglioli, del Conestabile e del Dennis, il professor Körte se ne propone una nuova radicale valutazione, e specialmente la ricerca e la determinazione dell'età della tomba e de' suoi monumenti, con tutti i mezzi che sono a nostra disposizione. Rifà quindi (pag. 3 e segg.) la descrizione particolareggiata del sepolcro, e lasciando da parte le urne scoperte poco sotto il livello del terreno, certamente posteriori, che condussero alla scoperta assai più importante di tutto il rimanente, ferma la sua attenzione sui monumenti rinvenuti nella camera principale, l'unica fra quelle sotterranee che sia stata in uso come luogo di sepoltura. Sette sono le urne, allineate in giro sulle panchine, che vi furono trovate: sei di queste, che sono di travertino e sembrano lavoro d'un medesimo artista, formano un gruppo a sè ed appartengono ad individui della stessa famiglia, come è dimostrato dall'esame dei nomi inscritti sul coperchio delle urne. Fra gli oggetti rinvenuti nella tomba si notano poi (p. 21 e seg.) frammenti di armi di bronzo e parti separate degli utensili destinati al giuoco del cottabo: tre frammenti del cottabo vero e proprio, una lekane e due oinochoe.

Per stabilire la data della tomba e dei monumenti che la compongono egli osserva (p. 24 e sg.) la forma singolare delle urne, la bontà del lavoro artistico, la tecnica nella lavorazione del travertino, la paleografia delle iscrizioni, i sostegni delle urne rassomiglianti a cassoni di legno, argomenti tutti che ci fanno risalire al IV sec., o al più tardi alla fine del IV e al principio del III. A questa datazione corrisponde anche il costume dell'unica donna raffigurata sulle urne, che appare seduta in trono, e non coricata sulla cline come gli uomini, e quello degli uomini senza barba: nè si oppongono i tipi delle Meduse, le forme degli elmi e delle spade ecc. Come congettura in fine, il Körte espone l'idea (pag. 30) che il fondatore della tomba *Arnϑ Velimnas'* fosse non soltanto un uomo di buon gusto, ma anche un guerriero che prese parte alle lotte sanguinose sostenute dagli Etr. contro i Romani sulla fine del IV s., non escluse quelle che si chiusero colla battaglia del lago Vadimonio (283 a. C.), e che forse ne rimase vittima. Certo è che dopo la sua deposizione nell'urna principale, per ragioni che ci sfuggono, la tomba rimase lungo tempo chiusa, e si aprì un'altra volta, assai più tardi, per accogliervi un'urna di marmo, a forma di piccolo tempio con iscrizione bilingue e con ornamentazione propria dell'età d'Augusto. Quanto agli artisti che lavorarono per la tomba (pag. 34 e segg.), l'autore inclina a credere che colui il quale scolpì e decorò le urne (n. 1-6) fosse uno straniero, forse campano, di passaggio a Perugia o fatto venire appositamente dal fondatore della tomba, e che fossero invece operai nativi del luogo quelli che scavarono la tomba e ne curarono gli ornati architettonici.

Chiude la monografia (pag. 37 e segg.) un *excursus* intorno al giuoco del cottabo, alle sue forme (κατακτὸς κότταβος e ἐν λεκάνῃ o δι' ὀξυβάφων), agli esemplari interi o frammentarii che ne rimangono in Etruria, al modo con cui gli Etr. ne usarono, all'antichità e alla persistenza del giuoco stesso, che compare in Etruria nel V secolo e giunge fino al III, come ne fanno fede gli avanzi del cottabo trovati nel sepolcro dei Volumnii.

Tomba Barberini di Palestrina. — Or sono due anni, il Ministero della pubblica istruzione acquistava la Collezione Barberini di antichità Prenestine, che veniva destinata al Museo di Villa Giulia. Mentre si stavano restaurando i materiali più guasti e se ne preparava l'esposizione al pubblico nella prima sala a pian terreno a destra di chi entra, il prof. Della Seta pubblicò nel ***Bollettino d'Arte*** (anno III, 1909, pp. 1-51) uno studio accurato sul valore storico ed archeologico della collezione, i cui materiali, come ognuno sa, si dividono in due parti distinte. La prima è formata dal corredo funebre di una tomba arcaica del VII secolo a. C. scoperta nel 1855, la seconda dai corredi funebri molto più tardi di tombe diverse del III-II secolo.

Palestrina non appartiene storicamente alla regione etrusca; ma i materiali rivelati dalla tomba Barberini del VII secolo e da quella Bernardini del Museo Kircheriano mostrano parentela strettissima coi materiali di altre tombe coeve che dall'estremo limite meridionale di Cuma risale a settentrione fino a Vetulonia; così che è giusto considerarli come la più splendida manifestazione di una grande civiltà che aveva per focolare l'Etruria marittima. Sull'origine prima di questa civiltà e sulla proporzione relativa degli elementi d'importazione che la compongono gli archeologi non si accordano fra loro e non è qui il luogo di discutere la difficile questione: bene ha fatto intanto il Della Seta colla sua pubblicazione, la quale non si restringe alla parte puramente descrittiva degli oggetti, ma tocca anche quella più incerta e quindi più interessante delle origini.

Nell'arte, quale si rivela dai materiali della tomba del VII secolo, egli vede (pag. 28) la « risultante della contaminazione di quattro elementi diversi:

egizio, assiro, miceneo, greco », i quali si sarebbero sviluppati insieme, prima di varcare il Tirreno, nell'isola di Cipro: « Cipro, stretta da tre fuochi, la Siria, l'Egitto, Creta, Cipro che subì di buon'ora l'influenza della nuova civiltà greca, era appunto il terreno più adatto per il sorgere di un'arte composita ». Conchiudendo invece lo studio dei corredi più tardi del III-II secolo egli nota (pag. 51): « Le tombe sono divenute più povere e all'oro sfolgorante si è sostituita la vile argilla: ma di mezzo è passato il genio creatore di tutto un popolo. La figura di animale da motivo decorativo è divenuta soggetto per l'arte stessa; le forme convenzionali, che permettevano d'associare ai leoni e alle anatre i tipi fantastici della chimera e della sfinge, hanno ceduto al modellato vivo e sicuro. L'arte ha alla fine raggiunto la sua meta, ha ottenuto che forma sia realmente espressione ».

Tre tripodi etruschi del VI secolo in America e il carro di Monteleone. — George H. Chase dell'*Harvard University*, pubblica in *American Journal of Archeology* (vol. XII, 1908, pp. 287-323, tav. VIII–XVIII) tre tripodi di bronzo che furono comperati in Roma nel 1905 e si dissero scoperti in una tomba etrusca presso Perugia. Essi erano ridotti in minuti frammenti, ma furono abilmente ristaurati dal signori P. Hoffman del Museo of Fine Arts di Boston: due di essi sono esposti nel Metropolitan Museum di New-York, e il terzo sta ora nel Museo di Boston (vedi *Museum of Fine Arts, Bulletin*, VII, 1909, pag. 32 e seg.).

Il signor Chase descrive accuratamente le figure e le scene rappresentate sulle facce dai tripodi, le quali riproducono motivi frequenti nell'arte arcaica, anche qui più volte ripetuti e che trovano molte analogie nei vasi a figure nere. Sfingi, Chimere, Bellerofonte con Pegaso, Perseo inseguito dalle Gorgoni, Achille e Troilo, scontro di guerrieri a cavallo, Ercole coi leone Nemeo, Peleo e Teti, Apollo che saetta Tizio, ecc. Passa poi a discutere (pag. 310 e segg.) col confronto della biga di Monteleone (Furtwängler in Brunn–Bruckmann, *Denkmäler*, tav. 586–587) l'età a cui risalgono i tripodi e l'arte a cui appartengono; quindi è indotto a credere (pag. 317) che i tripodi siano opera di uno o più artisti greci, mentre il carro sarebbe un prodotto di arte etrusca (1), e lo stesso egli pensa dei rilievi del carro di bronzo di Perugia illustrato già dal Petersen (*Röm. Mitt.* IX, 1894, pp. 253-319) e dal Furtwängler (Brunn-Bruckmann, *Denkmäler* testo relativo alle tav. 588, 589).

Concludendo il signor Chase scrive (pag. 322 e seg.): « I miei argomenti per l'origine etr. del carro di Monteleone e dei rilievi di Perugia possono non essere accettati e può esser questione, se, nella nostra presente ignoranza sulle condizioni dell' Etruria nel VI sec., sia possibile distinguere fra opera greca ed etrusca davanti a monumenti d'origine così incerta. Per il momento forse dobbiamo accontentarci di raggrupparli insieme come opera Jonico-Etrusca. Ma io spero almeno di aver messo in chiaro che, tra siffatti monumenti, i tripodi possono a buon diritto considerarsi come greci e che essi sono ancora i migliori esempii di quell'arte Jonica che ha esercitato tanta influenza sull'arte Etrusca nel periodo arcaico ».

Specchi etruschi in America. — John C. Rolfe in *American Journal of Archeology* (vol. XII, 1909, pag. 4 e segg. *Two etruscan Mirrors*) pubblica due specchi acquistati in Roma nel 1907 e passati ad arricchire le collezioni antiquarie degli Stati Uniti d'America. L'uno di essi, che il venditore disse di aver trovato in una tomba della necropoli di Monte Tuffello (presso l'antica Fidene), rappresenta Peleo che insegue Teti e la trattiene nel braccio sin. e fa parte ora delta *Collection of the latin Departement of the University of Pennsylvania.* Sopra le teste dei due personaggi sono graffiti i loro nomi: *θeθis* da sinistra a des., e *pele* da destra a sin. — L'altro, secondo il venditore medesimo, sarebbe stato trovato da un contadino a Calesto, presso Civita Castellana, e fu acquistato per la medesima collezione, nella persuasione che lo specchio sia antico. Non vi è l'eguale certezza circa la rappresentazione graffita, ispirata da una leggenda dei Cabiri, secondo la quale due di essi uccidono il fratello minore, che di poi viene risuscitato e deificato.

Statuette etrusche di piombo trovate a Sovana ed ora nel Museo di Firenze. — In questo articolo (*Ausonia*, IV [1909] pagine 31-47) i professori B. Nogara e L. Mariani illustrano due statuette di piombo trovate nell'autunno 1908 in una tomba di Sovana, e ravvisano in esse due esempii di *defixiones.* Sul fianco destro delle statuette si trovarono graffite due iscrizioni contenenti nomi proprii:

(1) Per P. Ducati il carro di Monteleone è di origine ellenica. Vedi *Jahreshefte des Oesterreich. Archaeol. Institutes in Wien*, vol. XII, 1909, *Sul carro di Monteleone*, pp. 74-80.

Zer[t]ur (1) *Cecnas* sulla statuetta virile, e *Velia Satnea* sulla femminile.

Nuova iscrizione ceretana trovata a S. Marinella. — Nell'adunanza 22 aprile del corrente anno dell'Istituto Archeologico Germanico il dott. Nogara diede comunicazione di una iscrizione etrusca appartenente al territorio di Cere trovata sullo scorcio del 1909 a S. Marinella ed ora nel Museo di Villa Giulia. Il primo annuncio fu dato dall'avvocato Fabrizi, proprietario del terreno in cui avvenne la scoperta, nel giornale *La Tribuna* del 12 gennaio seguente, e dallo stesso avvocato Fabrizi il dott. Nogara ebbe cortesemente un calco ed una fotografia dell'iscrizione. Questa era incisa sopra una pietra tufacea (probabilmente nenfro) di centimetri 40 × 15, la quale sembra tagliata da una lastra maggiore appartenente a qualche monumento pubblico, che in età barbarica cadde in rovina e fornì materia di costruzione per muri, argini, ecc. Fortunatamente la parte inscritta, eccettuata qualche abrasione, fu abbastanza rispettata e dagli uomini e dal tempo; cosicchè anche col solo calco il Nogara potè stabilire la lettura del prezioso cimelio. Dimostrò prima trattarsi di un testo etrusco, poi ne fissò l'età approssimativa attribuendolo al IV secolo, quindi ne analizzò le parole cercando di confrontarle o per la radice o per i suffissi con altri materiali etr. già noti. L'iscrizione è di sette linee: sei quasi intere (manca loro soltanto l'estrema parte a sinistra, dove la pietra fu spezzata), della settima si distinguono soltanto alcune lettere.

Nuove tombe etrusche scoperte a Cortona e a Chiusi. — Nel fondo detto Melone del Sodo, di proprietà della Contessa Giulia Baldelli ved. Tommasi, nella primavera 1909 fu scavato a spese dello Stato un gruppo di Camere sepolcrali. Queste, già depredate in età remota, hanno volta artificiale di pietroni; ma la cosa più interessante venuta in luce è l'iscrizione di più linee sull'architrave di una delle camere. L'architrave poi è di una qualità di tufo che non si ritrova nel paese.

Un'altra tomba fu scoperta a Chiusi nell'autunno 1909 presso il poggio di S. Caterina in un terreno del Conte Claudio Paolozzi. Vi era qualche ossario inscritto.

Così di questa come della tomba precedente si attende la pubblicazione nelle *Notizie degli scavi.*

(1) Vedi *Ausonia*, IV pag. 123.

(2) Avverto che negli appunti tratti dalle *Notizie degli Scavi*, si tien conto soltanto di quelle scoperte che hanno messo in luce iscrizioni nuove. Non si parla qui dell'iscrizione della lekythos protocorinzia pubblicata dal Gabrici (*Not. Sc.* 1898 p. 113 e seg.), la quale non contiene nulla che possa riferirsi agli Etr.

A Vaiano, comune di Castiglione del Lago (territorio Chiusino). — Nel gennaio 1908 fu scoperta una tomba formata da una piccola camera sepolcrale di circa due metri per lato, con pareti a volta a botte formata di pietre squadrate. Sopra la panchina della parete di fondo erano posti due ossari con coperchio liscio a due spioventi. Nel lembo anteriore dei due coperchii si leggevano le iscrizioni relative al defunto dipinte in rosso. Vedi *Notizie degli Scavi*, 1908 pag. 317 e segg. (2)

A Pian di Mola presso Toscanella. — Nell'estate 1908 fu scoperta una tomba con un sarcofago che venne acquistato nel gennaio seguente dal Museo di villa Giulia. L'iscrizione è incisa (ed originariamente anche era dipinta in rosso) sul lembo superiore del prospetto: comincia colla voce *eca* e termina col nome *Marces'la.*

A Grotte S. Stefano. — Di là proviene una piccola lekythos di bucchero con breve iscrizione graffita sul collo da sinistra a destra, terminante colla voce *ziχuχe.* Fu acquistata nel gennaio 1909 dal dottor Pollak e sarà pubblicata dal dottor Fr. Weege.

A Corneto Tarquinia. — Nell'eseguire i lavori per l'ampliamento del cimitero, il 18 marzo 1909 fu trovato un sarrofago con coperchio, senza alcuna decorazione. Il coperchio soltanto mostra sul lembo anteriore un'iscrizione di due linee dipinta in rosso, la quale, oltre l'indicazione dell'età, contiene, a quanto pare, anche quella delle cariche sostenute dal defunto.

Ad Orvieto. — Nell'aprile scorso il prof. Perali, a cui debbo la notizia, trovò in un cellaio di via del Duomo, nelle vicinanze del tempio etr. che stava sotto l'antica chiesa di S. Salvatore, un frammento di basalte di grana fina, con iscrizione pure frammentaria, della quale rimangono otto lettere.

La stele arcaica del Museo Civico di Bologna con bassorilievo rappresentante una lupa che allatta un bambino (cf. *Ausonia*, II [1907] p. 159) fu studiata di nuovo in rapporto al gruppo in bronzo della lupa capitolina da E. Petersen in *Klio - Beiträge zur alten Geschichte*, VIII (1908) p. 443 e IX (1909) p. 35 e seg.

Il Museo Civico di Chiusi è ampiamente descritto nella *Guida di Chiusi* con *Notizie raccolte da Luigi Giometti e dal Canonico Giovanni di Cocco* (Poggibonsi, 1910), pp. 51-89. A questa *Guida* va unita anche un'accurata descrizione delle tombe etrusche Chiusine: del Granduca, del Colle, di Vignagrande, della Scimia, di Gaiella, di Poggio Muro a Val d'acqua, pp. 115-129.

Il Museo Etrusco-Romano di Perugia (cf. *Ausonia*, II [1907] p. 159 e seg.) possiede ora un'ottima *Guida* per opera del prof. Giuseppe Bellucci (*Guida alle collezioni del Museo Etrusco-Romano in Perugia*. Perugia, 1910). Specialmente commendevole è la cura che vi ha posto il ch. autore per mettere in luce le diverse provenienze dei monumenti descritti. È ad augurarsi che presto possa essere riordinata anche la pregevolissima raccolta Guardabassi, e che in altra edizione una descrizione anche di questa venga aggiunta alla *Guida* presente.

B. NOGARA.

Roma, 31 maggio 1910.

RECENSIONI

Michele Lazzaroni e Antonio Muñoz — *Filarete scultore e architetto del sec.* xv. — Roma W. Modes editore, 1908. Un vol. di p. VIII-291, con 130 incisioni e 24 tavole, (prezzo, lire 31).

Antonio Averlino detto il Filarete, quantunque non appartenga alla schiera dei grandi artisti, è però degnissimo di studio. Ed uno studio coscienzioso e diligente gli han dedicato il Lazzaroni e il Muñoz in questo volume edito con lusso di caratteri, di incisioni e di tavole dalla casa editrice W. Modes. Si può dire anzi che i due egregi cultori di storia dell'arte abbiano quasi esaurito l'argomento preso a svolgere. Cominciano essi col trattare nel I capo del libro le questioni che si riferiscono alla nascita, al cognome dell'artista ed in genere alla sua vita giovanile in Firenze prima che papa Eugenio IV lo chiamasse a Roma per eseguirvi le porte di bronzo della basilica Vaticana. A queste porte, che restano sempre la maggiore opera dell'Averlino, è interamente consacrato il II cap. E di esse i due ch.ri autori fissano l'inizio nell'anno stesso della venuta in Roma del Filarete, 1433, discordando in ciò dal Milanesi, dal Müntz e dal Reymond, che tale inizio rimandano a dopo il 1439.

Segue una lunga e minuta descrizione delle porte, nella quale i due chiari autori si attengono quasi sempre — specialmente in ciò che si riferisce al fregio che incornicia i due battenti — a quella diligentissima del Sauer, che essi però controllano col diretto esame delle porte stesse. Quest'attento esame li ha messi in condizione di leggere qua e là alcune iscrizioni sui due battenti, sinora sfuggite ad altri, di identificare con più o meno probabilità qualcuno dei ritratti scolpiti sui medaglioni del fregio e dare una più giusta interpetrazione di alcune delle scene rappresentate sui bassorilievi. Così p. es. a proposito del bassorilievo riferibile alla venuta in Roma dell'imperatore Sigismondo notano che la scena non rappresenta già — come fu erroneamente creduto — la cavalcata del papa e dell'imperatore attraverso la città, cavalcata che non ebbe luogo, ma bensì il momento in cui i due augusti personaggi si trovano dinanzi alla porta di Castel Sant'Angelo, ricevuti da quel castellano Antonio Rido, il cui nome, segnato al di sotto del suo cavallo, e sinora sfuggito agli altri, è stato letto dal Lazzaroni e dal Muñoz (1).

Del resto la descrizione che essi danno delle varie scene rappresentate sulle porte è quasi sempre esattissima, eccezion fatta di qualche punto di secondaria importanza, in cui pare non abbiano colto nel segno. Così p. es. ben pochi saranno disposti a riconoscre la testa della famosa statua vaticana in bronzo di S. Pietro in quella testa che si scorge al di là della porta per la quale deve passare l'abate Andrea nel bassorilievo che rappresenta l'ingresso di quel dignitario della chiesa Etiopica in Roma; mentre pur riuscirebbe così naturale il vedere in quella testa uno dei tanti che stanno ad osservare quell'ingresso Noterò inoltre che nel bassorilievo riproducente una sessione del concilio di Firenze i tre seduti nel mezzo della sala accanto ai monaci greci e che portano un cappello di forma speciale con segnatavi nel mezzo una croce (questo particolare è visibile nei disegni che accompagnano la vecchia opera del Valentini sulla basilica Vaticana) anzichè gl'inviati russi sono forse i preti della chiesa di Costantinopoli, dei quali parla il cronista del concilio Andrea di S. Croce: « ..... *erant sex presbyterorum habitum gerentes metropolitanae ecclesiae Costantinopolitanae, cruciferi appellati, ex eo quod crucem supra pileum, ultra communem presbyterorum habitum gestabant, et monachorum venerabilis comitiva suo ordine sequebatur* ».

Descritte così le porte i due ch.ri autori si addentrano in un minuto esame stilistico delle medesime, confrontandone le varie parti che le compongono, e facendo rilevare come il lavoro eseguito dall'Averlino corrisponda quasi sempre alle

(1) A questo proposito osserviamo che veramente quando fu incoronato Sigismondo, nel 31 maggio 1433, castellano di Castel S. Angelo era Giacomo Badoer, e non A. Rido, il quale ottenne quell'ufficio solo nel 1434. L'Averlino, dunque, per far cosa grata al Rido, che evidentemente già era castellano quando egli eseguì il bassorilievo, non si peritò di commettere un anacronismo. V. Pio Pagliucchi, *I Castellani di Castel S. Angelo di Roma*, Roma, tip. Polizzi e Valentini, vol. I, parte I, pp. 87-88.

teorie da lui esposte nel suo *Trattato di architettura.*

Il p. Marchese ritenne che il Filarete avesse imitato le porte di legno eseguite per la basilica Vaticana dal Domenicano fra Antonio da Viterbo, nelle quali pure sembra fossero rappresentate scene del concilio di Firenze. Questa opinione però è respinta, specialmente per ragioni cronologiche, dal Lazzaroni e dal Muñoz, i quali ritengono che l'Averlino non abbia avuto una fonte diretta d'ispirazione, ma abbia invece attinto a diverse fonti, ispirandosi a modelli dell'arte cristiana per le grandi figure del Redentore, della Vergine e degli Apostoli (che — secondo essi — ricordano le analoghe figure delle basiliche romane), a modelli classici per tutto il resto, interpetrati però da lui con una certa larghezza. L'imitazione classica, evidentissima nel fregio e nei piccoli bassorilievi, finisce coll'assorbire il Filarete, che quanto più va innanzi col lavoro, tanto più si stacca dalle forme medievali, ingentilendo e migliorando l'arte sua, nella quale tuttavia « regna sovrano lo spirito decorativo, a detrimento della parte figurata e contro i principii estetici più comuni » (pag. 91). Di tale successivo perfezionamento artistico i due ch.ri autori credono veder la prova nel progresso che nelle stesse porte di bronzo si nota dalle figure grandi alle piccole, le quali ultime, senza dubbio, sono esteticamente assai più pregevoli delle prime. Ma se tutti potranno convenire nell'apprezzamento estetico che delle varie sculture dei due battenti fanno il Lazzaroni e il Muñoz, non tutti li seguiranno quando essi da tale apprezzamento vogliano dedurre un criterio per stabilire l'ordine di tempo con cui furono eseguite le varie parti dell'opera, e per distinguere quelle eseguite personalmente dall' Averlino da quelle dovute ai suoi discepoli. Il diverso valore estetico delle singole parti può infatti, anzichè il diverso tempo e la diversa mano, indicare soltanto la maggiore o minor diligenza usatavi dal Filarete, al quale rimarrebbe a ogni modo la colpa di non aver saputo guidar bene i suoi allievi. E del resto la maggior perfezione dei piccoli bassorilievi di fronte ai grandi si può — senza ricorrere a criteri cronologici — spiegare con la tendenza del Filarete all'arte minuta dell'orafo per cui egli riusciva assai meglio nel modellare le piccole anzichè le grandi figure.

Studiate le porte di bronzo, i due ch.ri autori si occupano nel cap. III delle opere minori eseguite dall'Averlino durante la sua permanenza in Roma. Esse sono: La statua in bronzo di M. Aurelio — riproduzione della celebre statua romana — esistente nel museo di Dresda, e della quale lo stesso Averlino dichiarasi autore in una iscrizione incisa sul plinto della statua, e fedelmente riprodotta in questo libro; un busto di G. Cesare nella collezione Lazzaroni a Parigi; un bassorilievo di marmo, in una collezione privata di Roma; una placchetta in bronzo rappresentante il trionfo di G. Cesare, nel museo del Louvre; un'altra placchetta rappresentante la lotta di Ulisse ed Iros nel museo di Vienna; una portella di ciborio nello stesso museo.

Di queste attribuzioni basterà dire che si fondano tutte, all'infuori di quella che riguarda la statua di M. Aurelio, firmata dall'Averlino, unicamente su ragioni stilistiche, e non possono quindi avere un carattere di assoluta certezza, ma solo di maggiore o minore probabilità. Probabilità invece di cui forse manca l'attribuzione all'Averlino di un busto dell'imperatore Giovanni Paleologo, esistente a Roma nel museo di Propaganda Fide, e che sembra piuttosto una riproduzione della famosa medaglia del Pisanello.

Dopo quindici anni di permanenza in Roma, il Filarete dovette abbandonare questa città, sotto la grave accusa di aver tentato di rapire una insigne reliquia. Si rifugiò a Firenze, dove però non si fermò a lungo. Lasciata Firenze, visitò parecchie città di Italia, specialmente della regione Veneta, dove eseguì per Bassano una croce processionale in argento Finalmente nel 1451 lo si trova a Milano, ai servigi del duca Francesco Sforza, che lo impiegò nei lavori del castello di Porta Giovia, incominciatosi a costruire l'anno prima.

La dimora dell'Averlino a Milano è studiata dal Lazzaroni e dal Muñoz nel cap. IV dell'opera, in base a documenti che essi o pubblicano ora per la prima volta, o ripubblicano in forma più corretta. Da questi documenti essi credono poter dedurre che l'Averlino — quasi sempre in lotta con gli altri architetti ed ingegneri preposti al lavoro, i quali, a torto o a ragione, da lui in molte cose dissentivano — dovette limitare quasi esclusivamente l'opera sua alla parte decorativa, ed ebbe quindi una parte minima nella costruzione della torre, che sarebbe perciò impropriamente chiamata *torre del Filarete.*

Ma le due opere maggiori cui l'Averlino attese nel tempo della sua dimora a Milano sono l'Ospedale Maggiore di questa città, e il duomo di Bergamo. Del primo i due chiari autori parlano nel cap. V, cercando, in base a documenti e alla lunga descrizione che dell'Ospedale fa l'Averlino stesso nel *Trattato di architettura*, di stabilire quanto ancora rimanga in quell'edificio che si possa attri-

buire all'opera diretta di lui, e di ricostruire il disegno originario dell'ospedale, del quale disegno — cui del resto più o meno si attennero gli architetti posteriori nei successivi ampliamenti della fabbrica — fanno rilevare i molti e vari pregi.

Dell'opera dell'Averlino nel Duomo di Bergamo ormai più nulla rimane dopo il radicale rifacimento di quel duomo nel sec. XVII. Tuttavia le scarse notizie riferibili alla parte che ebbe il Filarete in quel lavoro si trovano raccolte nel cap. VI del libro. Da esse apparisce che egli riuscì con grande accortezza a superare le difficoltà derivanti dal poco spazio e dalla ineguaglianza del suolo su cui l'edificio dovea sorgere.

Nel 1465 l'Averlino rinunziò alla direzione dei lavori dell'Ospedale Maggiore, nè in seguito si ha più notizia della sua presenza a Milano. Ignorasi del pari dove egli abbia passato gli ultimi anni della sua vita e dove e quando sia morto.

L'Averlino raccolse le sue teorie architettoniche in un *Trattato*, del quale i due ch.ri autori si occupano nel cap. VII. Questo trattato è degno di studio non tanto per la parte teorica, quanto per le notizie storiche che si possono da esso ricavare. Il Lazzaroni e il Mu oz danno perciò notizia dei principali codici che lo contengono, ed il sommario dei venticinque capitoli in cui è divisa l'opera, della quale promettono — e speriamo mantengano presto la promessa — una completa e critica edizione. Offrono intanto in sedici tavole la riproduzione di una parte dei disegni che nel codice Magliabecchiano accompagnano il testo del *Trattato*.

Nell'ultimo capitolo del libro i due ch.ri autori, quasi a trarre le opportune conclusioni dal lungo e diligentissimo studio compiuto, cercano di delineare, collocandola nella sua vera luce, la figura artistica del Filarete, il quale — ci sia quì permesso citare le loro stesse parole — « non fu un artista rappresentativo, non gettò il seme di nessun fecondo movimento; ma vissuto al tempo in cui fiorivano i grandi genii del rinascimento scrisse nel gran libro d'oro dell'arte nostra una pagina non ingloriosa ».

Dalla nostra sommaria esposizione speriamo si possa avere un'idea abbastanza chiara del contenuto del libro esaminato, nel quale forse qualcuno noterà una certa tendenza degli autori ad esagerare alquanto i meriti artistici dell'Avertino. Ma non ostante ció e non ostante le poche osservazioni che quà e là ci è sembrato dover fare, lo studio compiuto dal Lazzaroni e dal Muñoz costituisce un'opera fondamentale per la storia dell'arte italiana di quel periodo.

GIORGIO STARA-TEDDE.

P. SISTO [SCAGLIA] O. C. R. — *Notiones archeologiae christianae disciplinis theologicis coordinatae.* Vol. I, par. 1. (pp. 464); vol. II, par. 1. (pp. 398), par. 2. (pp. 382). Roma, Desclée e C.i, 1908-1910. (Prezzo: il primo vol., L. 4, gli altri due, L. 6 ciascuno).

In questi ultimi tempi han visto la luce parecchi manuali di archeologia cristiana: ricordiamo, oltre quello notissimo del Marucchi, quello del Leclercq, e quello del Kaufmann, di cui esiste pure una versione italiana, sebbene, a dir vero, non troppo lodevole. Ultimo, per ordine di tempo, non di merito, viene questo del P. Sisto, al quale la lunga dimora nell'Abbazia dei Cistercensi Riformati presso le catacombe di Calisto ha fatto acquistare una familiarità non comune col materiale archeologico e con la topografia degli antichi cimiteri urbani.

Questo manuale, com'è indicato anche dal titolo, ha uno scopo didattico non solo, ma si rivolge ad una classe speciale di scuole, alle scuole teologiche. Ciò però non toglie che debba essere utile a chiunque voglia coltivare l'archeologia cristiana, avendo il P. Sisto saputo limitare la parte teologica a quel tanto che è necessario a chi voglia seriamente studiare le cristiane antichità. Come infatti comprender bene, p. es., il simbolismo delle pitture cimiteriali se non si conoscono i dommi in quei simboli adombrati? Tutto sta nel conservare la giusta misura alla parte teologica in un manuale di archeologia. E questa misura è stata egregiamente osservata dal P. Sisto, il quale ha saputo guardarsi dalle esagerazioni di chi vorrebbe trovare nelle catacombe tutti, per così dire, i dommi e tutta la disciplina cattolica.

Il fine speciale del libro dà anche ragione dell'essere scritto in lingua latina, ciò che, del resto, gioverà a diffonderlo tra gli studiosi, i quali non troveranno gran difficoltà ad intendere il latino facile — in alcuni punti anche troppo facile — del P. Scaglia.

Di questo manuale, che si distingue dagli altri anche per l'estensione che l'autore intende dare alle varie parti dell'opera, sono finora usciti tre tomi, e cioè la 1ª parte del I volume, la 1ª e la 2ª parte del II volume. Eccone in breve il contenuto:

La 1ª parte del I volume contiene le nozioni fondamentali di archeologia cristiana, così distribuite: cap. 1º Fonti per tale studio, a cominciare dai documenti più antichi (atti dei martiri, calendari ecclesiastici, sillogi epigrafiche, itinerari delle catacombe ecc.) e terminando con le opere che trattano espressamente di archeologia crist. pubblicate dai

tempi di Onofrio Panvinio ad oggi; cap. 2°, persecuzioni contro i cristiani e loro fondamento giuridico, numero dei martiri, supplizi loro inflitti, istrumenti di martirio, editto di Milano ed effetti che ne derivarono; cap. 3°, dei sepolcri in genere e specialmente presso i Romani, natura del suolo di Roma, origine e nomenclatura delle catacombe, questioni circa il loro carattere giuridico ecc.; cap. 4°, riti funebri cristiani e loro analogia coi riti funebri pagani, sepolcri dei martiri e loro segni caratteristici, culto dei martiri e traslazioni dei loro corpi, santuari innalzati sulle tombe dei martiri ecc. Il volume si chiude con un'appendice assai utile, che in varie colonne pone sotto gli occhi del lettore, che li potrà così facilmente confrontare, i vari itinerari dei cimiteri urbani, ed il famoso indice degli olii racccolti nelle catacombe e nei santuari di Roma dal prete Giovanni di Monza.

La 1a parte del vol. II è interamente consacrata alla epigrafia, materia questa poco trattata negli altri manuali, per cui il P. Sisto avrà certo dovuto superare non poche difficoltà a ridurre alle giuste proporzioni la vasta materia, da lui divisa nel seguente modo: Premesse nei *Prolegomena* le notizie di carattere generale, parla nel cap. 1° degli epitaffi recanti palesi e certe indicazioni cronologiche; nel 2° di quelli privi di tali indicazioni, e dei criteri coi quali si può giungere a datarli; nel 3° delle formule usate ad esprimere alcuni dommi come p. es. la divinità di Cristo, i sacramenti del battesimo e dell'eucaristia, il destino delle anime dopo la morte ecc.; nel 4° della gerarchia ecclesiastica in relazione con la epigrafia, dei titoli cioè che nelle antiche iscrizioni vengono dati ai papi, ai vescovi ed agli altri ecclesiastici, nel 5° delle formule usate per designare i semplici fedeli, la loro condizione sociale, il loro grado di parentela coi sopravvissuti che pongono l'iscrizione, e di alcune epigrafi con dicitura singolare, che le distingue dalle comuni; nel 6° delle iscrizioni sacre, votive o commemorative; nel 7° delle iscrizioni damasiane, delle quali dà una classificazione per ordine topografica, nell'8° delle iscrizioni graffite; nel 9° infine dei sigilli doliari cristiani. Il volume termina con una tavola cronologica dei consoli, dei papi e degli imperatori dal 67 d. Cr. al 546.

La 2a parte del vol. II tratta dei simboli e delle pitture cimiteriali nell'ordine seguente: cap. 1° nozioni generali; cap. 2°, tecnica delle pitture cristiane e loro analogia con l'arte classica, criteri per stabilirne l'età; cap. 3°, varie opinioni intorno al carattere delle pitture cimiteriali, e mezzi per interpretarle. Nei rimanenti cinque capitoli si studiano le pitture raggruppandole secondo i soggetti da esse rappresentati, o che cioè si riferiscano a Cristo e Maria, o che simboleggino i sacramenti, o che siano adombrate in esse le credenze dei cristiani nel destino delle anime dopo la morte, o che riguardino gli offici esercitati in vita dai defunti, o che rappresentino la passione di questo o di quel martire, o che siano infine d'incerto significato. All'ultimo capitolo tien dietro una brevissima spiegazione delle tavole fuori testo, ed un'appendice sulla tanto discussa pittura del cubiculo di Pretestato, conosciuta sotto il nome di *Coronazione di spine*.

Da questa sommaria esposizione chiunque può farsi un'idea chiara e del contenuto dei tre volumi, e del modo come vi è stistribuita la materia, modo in verità assai commendevole perchè il P. Sisto è riuscito a coordinare le varie nozioni in modo da condurre lo studioso dalle cose più facili alle più difficili.

Niuno poi si meraviglierà di trovare in quest'opera ripetute e compendiate molte pagine del De Rossi, del Wilpert e di altri. In un manuale non poteva essere diversamente. E del resto il P. Scaglia non solo cita sempre onestamente gli autori dei quali si è servito, ma, ciò ch'è più, controlla quasi sempre le loro affermazioni sulle fonti originali. Non che non abbia talvolta ceduto un pò troppo all'autorità di qualche insigne studioso. Ma ciò gli accade raramente, essendo quasi sempre riuscito a conservare la propria indipendenza di giudizio. Che anzi gli va data una lode speciale per avere nelle questioni controverse riportate le varie opinioni, limitandosi al più a dire quale fra le tante a lui pare da seguirsi.

Venendo ora a qualche osservazione, dirò che forse le relazioni fra la società cristiana e la pagana andavano meglio lumeggiate, e più frequenti e numerosi potevano essere gli utilissimi confronti fra le istituzioni cristiane e le classiche. Al quale proposito aggiungerò che forse a taluno recherà meraviglia il non trovare ricordato nel volume sull'epigrafia nessun manuale di epigrafia classica, neppure quello notissimo del Cagnat.

Così pure si poteva forse concedere uno spazio maggiore alle antichità cristiane non romane. Vero è che il P. Sisto, quasi a prevenire eventuali obbiezioni, protesta nella prefazione di voler soprattutto occuparsi delle antichità cristiane di Roma che, e per importanza e per la maggiore antichità, di gran lunga superano le altre. Ma anche le altre hanno pure la loro importanza, e meritavano qualche cenno di più. La classificazione delle pitture cimiteriali secondo i soggetti rappresentati è certo

utilissima ed anzi necessaria, ma non basta a dare un'idea compiuta dello svolgimento progressivo dell'arte cristiana e del suo progressivo differenziarsi dall'arte classica. Era quindi forse necessario trattare quest'argomento magari in un capitolo speciale.

Due parole infine su le illustrazioni che accompagnano il testo, e sulla bibliografia. E quanto alle prime diremo che sono abbondanti, in parte nuove e quasi sempre bene scelte. Sarebbe stato però desiderabile che il P. Scaglia avesse ricorso anche meno di quanto ha fatto a disegni invece che ad altri mezzi più perfetti di riproduzione; e sopratutto che avesse tralasciato qualche monumento di dubbia autenticità, come p. es. la pietra incisa riprodotta a pag. 185 del vol. I. Di altri monumenti poi si potevano dare riproduzioni più recenti ed esatte. Così della famosa pittura del cubiculo cagliaritano anzichè ripetere la riproduzione che il De Rossi ne diede nel 1891 servendosi di un disegno del quale egli stesso intuì le inesattezze, si doveva ripetere quella più recente e molto più esatta pubblicata dal Pinza nel *N. Bull. di arch. crist.* del 1901.

La bibliografia, se non completa (ciò che del resto non è da pretendersi in un manuale), è certo copiosa e scelta quasi sempre con giudizio. Tuttavia qualche opera importante è sfuggita al ch. autore. Così, per dirne una a caso, non troviamo citato il grosso volume su *Le iscrizioni antiche Vercellesi* del P. Luigi Bruzza, dove pure ha larga parte l'epigrafia cristiana di quella regione. Nè andavano trascurate le *Notizie degli scavi* pubblicate dalla R. Accademia dei Lincei, dove pure si travano di tanto in tanto notizie di scoperte che possono interessare l'arch. crist.

Queste le nostre modeste osservazioni, le quali ben poco tolgono al valore di questo manuale, che rivela grande competenza nel suo autore, e che riuscirà molto utile agli studiosi delle cristiane antichità.

GIORGIO STARA-TEDDE.

ORAZIO MARUCCHI. — *Il grande mosaico Prenestino della inondazione del Nilo*, pubblicato per la prima volta in grande tavola fotografica. (Estratto dal tomo X degli Atti della Pont. Accad. Rom. d'Archeologia). Roma, tip. Vaticana, 1910.

Il ch. prof. Marucchi riassume in questa memoria studii precedenti, aggiungendovi qualche nuova osservazione. La memoria si può dividere in tre parti: Nella 1ª il Marucchi tratta brevemente la questione topografica sugli edifici che componevano il santuario della Fortuna in Preneste, insistendo nella opinione da lui più volte sostenuta, e cioè che quegli edifici si dividevano in due gruppi principali; uno inferiore — il più antico — corrispondente all'attuale seminario vescovile e cattedrale di S. Agapito, l'altro superiore — dei tempi di Silla — corrispondente all'odierna piazza della Cortina e palazzo baronale dei Barberini, già dei Colonna. Nella 2ª parte il ch. autore dimostra erronea l'opinione degli antichi archeologi, i quali hanno identificato col gran mosaico Barberiniano il pavimento « *lithostroton* », che Silla, secondo narra Plinio, fece eseguire nel tempio della Fortuna. Questo « *lithostroton* » si deve invece indentificare, secondo il Marucchi, con un pavimento a pietruzze irregolari di colore rosso e verde, del quale egli ha scoperto un ragguardevole tratto nel santuario superiore, che appunto risale ai tempi di Silla. Nella 3ª parte il Marucchi fa una lunga descrizione del gran mosaico Barberiniano, di cui offre una bella ed esatta riproduzione in una grande tavola annessa alla memoria. In questo mosaico egli — avvicinandosi alla opinione del Barthélemy — vede una scenografia compendiosa o, come suol dirsi, a volo d'uccello dell'antico Egitto nel momento della inondazione del Nilo. Questa carta prospettica apparisce orientata col sud in alto, per cui verso l'alto del quadro si vedono i monti della Nubia, estremo limite dell'Egitto, e verso il basso la spiaggia mediterranea dell'Egitto stesso col famoso canale del Canopo, situato vicino ad Alessandria. Il Marucchi fa quindi rilevare la corrispondenza che c'è tra il modo come nel mosaico sono rappresentati i numerosi animali che popolano la scena, e la descrizione che di quegli stessi animali, proprii della fauna dell'Egitto, fa il celebre sofista Eliano nei suoi libri περὶ ζώων. E siccome Eliano era proprio nativo di Preneste e visse circa il tempo di Adriano, al quale periodo si deve per ragioni stilistiche ascrivere il mosaico, non è ardita la congettura che lo stesso Eliano abbia diretto il lavoro, o quanto meno agli scritti di lui siasi ispirato chi fece quel lavoro eseguire. Descrive infine il ch. autore un secondo mosaico scoperto presso il luogo dove già era venuto in luce il primo, col quale sembra intimamente connesso. In questo secondo mosaico si vedono molti pesci in un tratto di mare limitato da una striscia di terra, nella quale sorge una torre che il Marucchi identifica col celebre faro di Alessandria. Anche qui pertanto sarebbe rappresentata, come nel gran mosaico Barberiniano, la spiaggia mediterranea dell'Egitto. La presenza poi di una veduta scenografica dell'Egitto nel tempio della

Fortuna si spiega facilmente pensando al concetto allora dominante che il culto della Fortuna fosse quello stesso di Iside e provenisse perciò dalla valle del Nilo. Egualmente bene si spiegano le numerose rappresentanze di animali e di pesci in un tempio dove si traevano le sorti e dove quindi non poteva essere trascurata la dottrina augurale, gran parte della quale si fondava appunto sulla osservazione dei movimenti degli animali (1).

Le acute ed importanti osservazioni del prof. Marucchi faranno certo progredire lo studio sul tempio della Fortuna e sul grande mosaico Barberiniano.

GIORGIO STARA-TEDDE.

SPRINGER-RICCI, *Manuale di Storia dell' Arte*, I, *Arte Antica*, Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1910.

Il pregevole manuale di storia dell'arte di Antonio Springer che aveva avuto in Germania tanta fortuna da raggiungere l'8ª edizione dal 1879 al 1907, fu giustamenle fatto apprezzare agli Italiani, allorchè Corrado Ricci, aiutato dal buon volere e dalla capacità d'un editore coraggioso e benemerito, vero buon gustaio nell'arte sua, qual'è il Gafuri, intraprese l'edizione italiana dell'opera tedesca, nel 1904. In poco tempo esaurita, se ne rese necessaria una nuova e questa volta si son poste maggiori cure al 1 volume, che, veramente, allora era riuscito inferiore ai volumi che trattano di arte medioevale. Corrado Ricci ha affidato la traduzione, il rinnovamente e l'ampliamento di questo volume, che tratta l'archeologia antica orientale e classica, ad uno specialista valentissimo della materia qual'è il nostro caro amico e consocio Alessandro Della Seta, cui anche *Ausonia* è debitrice di tanto aiuto ne' suoi primi passi. Il diligentissimo traduttore ha così potuto presentare quest' opera già ringiovanita nella ultima edizione tedesca, assai migliorata, non soltanto per le aggiunte utili specialmente agli Italiani, e per la fresehezza delle notizie, ma anche per la parte originale che si rivela nelle brevi osservazioni tratte dalle più recenti scoperte. Adolfo Michaelis. che ha avuto il merito di trasformare cosí utilmente ed in modo più organico, l'opera dello Springer, ha favorito poi con tanta benevolenza la nuova edizione italiana, che ha fornito al Della Seta molti appunti e correzioni da lui raccolte dopo l'8ª tedesca, ed ha riletto le bozze della traduzione.

L'Istituto d'Arti Grafiche si mostra in questa pubblicazione al livello massimo della sua rinomanza, per la cura posta nella stampa delle numerose illustrazioni: sono 939 zincotipie e 13 tavole colorate che adornano il libro, tra le quali notiamo anche monumenti inediti o poco noti e di recente scoperta. Specialmente le antichità Cretesi hanno arricchito il volume e quasi tutti i moderni tentativi di ricostruzione d'opere d'arte antica vi figurano, purchè degni di essere accolti come verosimili. E nonostante tanto lusso d'illustrazioni, il volume è rimasto in commercio ad un prezzo così modico, (L. 15) che se ne può prevedere enorme la diffusione. *Ausonia* che ha per scopo principale la diffusione del culto dell'arte e della civiltà antica, saluta con simpatia questo ottimo missionario che è destinato ad influire notevolmente sulla cultura artistica nazionale.

L. M.

(1) Ricordiamo che le opinioni del ch, prof. Marucchi sulla topografia del tempio Prenestino, e sull'interpretazione del mosaico sono state ultimamente combattute da ch. prof. Vaglieri in un articolo del *Bull. d. Comm. arch. com. di Roma*, Fascicolo III-IV del 1909.

Libri ricevuti in dono.

APVLIA - *Rivista di filologia, storia ed arte della regione* - Anno 1, fasc. 1-2, Martina Franca, Casa editr. *Apulia*, 1910.

ARVANITOPVLOS A. S. - Περιγραφὴ τῶν γραπτῶν στηλῶν Παγασῶν τοῦ Ἀθανασακείου Μουσείου Βόλου - Atene, Eleutheroudakis, 1909.

ARVANITOPVLOS A. S. - Ἀνασκαφαὶ καὶ ἔρευναι ἐν Θεσσαλίᾳ - Atene, Vlastos, 1910.

ARVANITOPVLOS A. S. - Ἀνασκαφαὶ καὶ ἔρευναι ἐν Σηκυῶνι καὶ Θεσσαλίᾳ - estr. dai Πρακτικά, 1908.

CAMPI L. - *Il culto di Mitra nella Naunia* - (dall'*Archivio Trentino*, XXIV, 1909).

COSTA - *Fasti Consolari*.

DVSSAUD RÉNÉ - *Les civilisations préhelléniques dans le bassin de la mer Egée*. Etudes de protohistoire orientale - Paris, Geuthner, 1910.

HEKLER A. - *Antik Szobrok Budapesten* - (statue antiche in Budapest, 1910).

Journal des Savants - 8e année, n. 3 e 5.

MACCHIORO V. - *Nuova rappresentanza vascolare del mito di Oreste* - (da *Jahreshefte des österr. arch. Inst.*, XII, 1909).

MACCHIORO V. - *Artemis Soteira di Cefisodoto* - (da *Jahreshefte*, XII, 1909).

MICALELLA M. A. - *Hyria, Thuriae e Sybaris* - Lecce, 1909.

MICALELLA M. A. - *Polemica messapica* - Lecce, 1909.

MOSCHETTINI C. - *Una polemica messapica* - Ostuni, 1909.

REINACH A. J. - *Delphes et les Bastarnes* - (dal *Bull. de corr. hellèn.*, XXXIV).

REINACH A. J. - *La frise du monument de Paul Emil à Delphes* - (dal *Bull. de corr. hellèn.*, XXXIV).

REINACH A. J. - *Le disque de Phaistos et les peuples de la mer* - (da *Revue archéologique* 1910, I).

WILHELM A. - *Beiträge zur griech. Inschriftenkunde* - (*Sonderschriften des öst. arch. Inst.*, VII).

WILLERS H. - *Gesch. der röm. Kupferpraegung vom Bundesgenossenkr. bis and Kaiser Klaudius* - Lpz. Berlin, 1909 Teubner.

Cambi.

Jahreshefte des K. K. *Oesterrh. Instituts.*

Papers of the British School at Rome.

Bull. de corr. hellén.

Boll. d'arte.

Mitteil. des Inst. (Ath. Abteil.).

Bull. of the arch. Inst. of America.

Archivio della Società romana di Storia Patria.

Archiv. für Religionswissenschaft.

Emporium.

N. B. Delle principali pubblicazioni ricevute in dono, finora non recensite, sarà reso conto nel prossimo fascicolo.

Errata-Corrige.

Per inavvertenza nel 1° fascicolo è incorso un errore di numerazione delle pagine. Gli atti della Società vanno numerati da I *a* VII; *e la Parte II va numerata in colonna da* 1 *a* 16.

INDICE DEL VOLUME IV

MCMIX

B

Fotot. Danesi - Roma

DANESI ROMA

A

ERMA · DI · NEMI

A.

ERMA DEL MVSEO CAPITOLINO

C

Fot. Faraglia

B

DANESI INC. - ROMA

FRAMMENTO DI STELE SEPOLCRALE

NEL GABINETTO ARCHEOLOGICO DELL'VNIVERSITÀ DI PADOVA

INDICE DEL VOLUME IV

MCMIX